

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III



TESIS DOCTORAL

Eduardo Arroyo contra la historia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carmen Escardó Zaldo

Director

Francisco Calvo Serraller

Madrid, 2016

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte III



EDUARDO ARROYO CONTRA LA HISTORIA

Dirigido por el Catedrático Francisco Calvo Serraller

Memoria presentada por
D^a. Carmen Escardó Zaldo
para aspirar al grado de
Doctor en Historia del Arte
Madrid, Octubre 2015

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte III

**EDUARDO ARROYO
CONTRA LA HISTORIA**

Dirigido por el Catedrático Francisco Calvo Serraller

Memoria presentada por
D^a. Carmen Escardó Zaldo
para aspirar al grado de
Doctor en Historia del Arte
Madrid, octubre 2015

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera expresar mi agradecimiento a mi director de tesis, el Catedrático Francisco Calvo Serraller, por ser un estímulo constante en mi carrera y por apoyarme de manera inestimable en este proyecto.

Al Dr. Javier Barón, Jefe del Área de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado, por sus valiosos consejos.

Al Dr. Álvaro de la Rica, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Navarra, por su importante ayuda.

A la Dra. Fabienne di Rocco, principal especialista en la obra de Eduardo Arroyo, por interesarse en mi investigación.

A Nuria de Miguel, Secretaria General de la Fundación Amigos del Museo del Prado, por todo todo el apoyo y el tiempo prestado. A mi compañera Beatriz Anabitarte.

A la Dra. Carmen de Armiñán, por guiarme en distintas cuestiones.

A mi amiga la editora Trilce Arroyo por leer mis primeros textos. También a Elisa Arroyo.

A mis padres, Fernando y Chata, a mis hermanas, María, Fernanda, Ana y mi siempre cómplice Lorenza; a Victoria Zaldo y a mis amigos. Sin su aliento no hubiera podido culminar este trabajo.

A quien día a día me muestra un respaldo incondicional, Iñigo Camps.

Mi gratitud a Eduardo Arroyo por proporcionarme un viaje apasionante. Su obra es la razón de ser de tantas noches en vela.

EDUARDO ARROYO CONTRA LA HISTORIA

ÍNDICE

Resumen	6
Abstract	8

1.- Introducción

Prólogo	10
Metodología y materiales de la investigación.....	23
Planteamientos del trabajo y organización de los capítulos	26

2.- Capítulos

Primer parte: Al personaje de Eduardo Arroyo

1.- Antecedentes vitales	32
• Madrid y Robles de Laciana	32
• Vocación literaria	38
• El drama de lo español	42
2.- París era una fiesta	45
• Montparnasse	45
• Primeros cuadros	47
• Los Salones	49
3.- Dar el golpe en equipo	53
• El Salón de la Joven Pintura y la Nueva Figuración	53
• El artista en el mundo	57
• La radicalización de las guerrillas del arte	60
• Mayo del 68	68
4.- Acciones delictivas	77
• La verdadera ruptura con España	78
• El pincel como arma	80
• Eduardo Arroyo: apátrida oficial	83
5.- Habitar otros espacios	86
• El teatro	86
• Dibujar la palabra	89
• La estampa	92
• La escultura	94
• La fotografía	96
6.- El destierro pictórico	98

7.- En firme: Madrid-París-Madrid	101
• Los años ochenta	101
• Los noventa	104
8.- Últimos años: 2000-2015	106
• Un orden cronológico	106
• Últimos proyectos	108
• El Museo del Prado	110
• El debate cultural	112

Segunda parte: Análisis temático y formal de su obra

1.- Contra la historia	115
• La grandeza congelada	115
• A ras de suelo	122
• El exilio	124
• Algunas anécdotas de la historia	134
• Occidente	137
2.- Contra la identidad española	144
• La España franquista	145
• Algunos tópicos	157
3.- Contra el arte	165
• Asesinar a Duchamp	165
• Rehacer a Miró	170
• Descomponer a Dalí	177
• Otras consideraciones acerca de la condición del artista	180
4.- Contra la pintura	184
• La eterna querella entre forma y contenido	184
• Mímesis	189
• Pintores ortodoxos frente a heterodoxos	193
• Pintores ciegos	195
• El pintor que ve en la oscuridad	198
5.- Metáforas de la pintura	201
• Robinson Crusoe	201
• Pintor-boxeador	203
• Pintor-torero	208
• Pintor-deshollinador	212
6.- «La imagen de la imagen»	216
• El pastiche como actitud creativa	216
• Más disparos contra los sagrado del arte	219
7.- Grandes maestros, grandes amigos	233
• Sus pares	234
• Sus maestros	242

Tercera parte: Obra de Eduardo Arroyo

1.- Proyectos expositivos	254
• Individuales	254
• Colectivos	263
• Principales colecciones públicas	278
2.- Escenografías	279
3.- Libros de Arroyo	282
4.- Películas	284
5.- Libros ilustrados	285

3.- Conclusiones	290
-------------------------------	------------

Bibliografía	296
• General	296
• Monografías específicas	298
• Textos en libros o catálogos	299
• Artículos en publicaciones periódicas	307

Lista de ilustraciones	325
-------------------------------------	------------

Índice de Abreviaturas

ARC: Animation Recherche Confrontation, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (espacio de investigación y exposiciones).

ARCO: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid.

CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

CBAM: Círculo de Bellas Artes de Madrid.

CNAP: Centre National des Arts Plastiques de Paris.

ELAC: Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon.

EMAT: Espai Metropolità d'Art de Torrent, Valencia.

FRAC: Fonds régional d'Art Contemporain d'Alsace, Sélestat.

ICO: Instituto de Crédito Oficial, Madrid.

IVAM: Institut d'Art Moderne, Valencia.

MAM: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

MAMAC: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza.

MEAC: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

MNAM: Musée National d'Art Moderne, Paris (Centre Pompidou).

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

MoMA: Museum of Modern Art, Nueva York.

MUVIM: Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia.

PCF: Partido Comunista Francés.

UIMP: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.

UPNA: Universidad Pública de Navarra, Pamplona.

RESUMEN

El objetivo de este ensayo crítico es realizar un retrato biográfico del pintor y escritor Eduardo Arroyo (Madrid, 1937) para, a partir de él, llevar a cabo a un análisis temático y formal de su producción pictórica. Su obra, una de las propuestas figurativas más singulares del arte europeo contemporáneo, es testimonio de la actualidad, de lo público, al tiempo que un registro de su historia personal.

Por medio de sus cuadros, Arroyo pone de manifiesto la posición crítica que ha adoptado con respecto a su contexto histórico-social, marcado durante más de tres décadas por la dictadura franquista, más tarde, por la transición democrática y en tiempos recientes por las transformaciones ocurridas en el proceso de homogeneización del mundo occidental. Así, desde comienzos de los años sesenta del siglo pasado, no ha dejado de cuestionar la validez de la historia, como disciplina que narra sucesos, de polemizar sobre los fundamentos del arte de vanguardia, además de destacar la responsabilidad ética del pintor actual en una época en la que se ve peligrar la supervivencia de su oficio.

Para definir las obsesiones que han conformado su creación, detestaciones, pasiones y ambiciones, se ha extraído el ideario artístico del pintor de las fuentes primarias existentes, como son ensayos de carácter autobiográfico, artículos periodísticos, entrevistas, memorias y disertaciones públicas. En el caso de un creador locuaz, que ha sido calificado de «prestidigitador de la palabra», en virtud de las declaraciones hechas sobre los más diversos temas de la cultura, este abundante material tiene un valor extraordinario. Dichas confesiones se han puesto en relación con los ciclos pictóricos desarrollados por el artista para ser analizados a la luz de la bibliografía crítica existente sobre la materia. Entre los escritores y especialistas que han abordado su obra destacan: Francisco Calvo Serraller, Bernard Dahan-Constant, Fabienne di Rocco, Juan Goytisolo, Fernando Savater, Michel Sager, Leonardo Sciasca, Jorge Semprún, Wener Spies, José Miguel Ullán o María Zambrano...

Tres capítulos forman el cuerpo de este trabajo. El primero está dedicado al personaje de Arroyo, ya que no se pueden abordar sus manifestaciones artísticas sin antes establecer ciertas coordenadas. En él se revisan sus avatares biográficos, unidos todos ellos por el sello de lo excepcional. El segundo capítulo está consagrado al análisis de su obra. Arroyo ha recurrido a la parodia, la caricatura, la agresión al mito y

la manipulación y re-contextualización de símbolos para manifestar su escepticismo a las convenciones sociales. Sus obras son relatos pictóricos, enigmáticos y heterogéneos, que se manifiestan independientes a las corrientes en boga. Para afinar su talento anti-vanguardista, el pintor ha entablado conversación con maestros clásicos y contemporáneos de la realidad que han hecho gala de un comportamiento libre. Y finalmente el tercero apartado se destina a completar su polifacética actividad. En este se incluyen sus escenografías, sus obras escritas, así como los libros que ha ilustrado. Del mismo modo, se enumeran sus proyectos expositivos para dar cuenta de su obra escultórica, gráfica, además de la correspondiente al mundo del cartel, desarrollada en paralelo a la pintura. También se reúne una bibliografía detallada con todos los textos originados por sus exposiciones. Y por último se recoge la controvertida personalidad pública del personaje en un glosario de los artículos publicados en prensa, española e internacional.

Finalmente, lo que se concluye de todo lo anterior es que Eduardo Arroyo al desarrollar una pintura a contrapelo de la historia, que la desdice y la destapa, reparó en que la única vía para librar a esta disciplina artística de su muerte anunciada era una alianza íntima con la literatura: sus obras además de verse, «se leen». Para él, la pintura al óleo solo puede progresar convertida en un lenguaje persuasivo que nos «cuenta algo». Lo esencial es que la obra de arte no sea solo un objeto, que no se agote en sí misma. En consecuencia, siempre ha legitimado el cuadro como terreno de argumentación.

ABSTRACT

The objective of this critical essay is to provide a biographical portrait of the painter and writer Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), to thereby carry out a thematic and formal analysis of his pictorial production. His work, one of the most unique figurative approaches of contemporary European art, is testimony of public affairs but at the same time a record of his personal history.

Through his paintings, Arroyo reveals the critical position taken with regard to his historical and social context, marked by the dictatorship of Franco for more than three decades, then by the democratic transition and finally by the changes that have taken place in recent years within the process of homogenization of the Western world. Since the beginning of the sixties of the last century, he has questioned the validity of history, as a discipline that narrates events, he has argued about the foundations of avant-garde art, in addition to highlight the ethical responsibility of the contemporary painter, in an era in which the survival of this profession precisely has been threatened.

To define the obsessions that have shaped his creativity, these being passions, loath and ambitions, firstly it was necessary to pick up his artistic ideas through the primary sources available, such as trials of autobiographical character, press articles, interviews, reports and public lectures. In the case of a loquacious artist, who has been named on many occasions as a «magician of the word», under his statements about various cultural issues, this material is plentiful and has an extraordinary value. Such confessions have been put in relation to the pictorial cycles developed by the artist to be analyzed in the light of the critical bibliography produced. Among the writers and specialists that have studied his work stands out: Francisco Calvo Serraller, Bernard Dahan-Constant, Fabienne di Rocco, Juan Goytisolo, Fernando Savater, Michel Sager, Leonardo Sciasca, Jorge Semprún, Wener Spies, José Miguel Ullán or María Zambrano...

Three chapters form the body of this work. The first is devoted to the character of Arroyo given his artistic expressions cannot be addressed without establishing before certain coordinates. Within it is the study of his different biographic vicissitudes, united all of them by the seal of the exceptional. The second chapter is devoted to the analysis of their work. Arroyo has resorted to parody, caricature,

battling against the myth or manipulation of symbols to express their skepticism towards social conventions. His work consists of enigmatic and heterogeneous pictorial stories, which shows independence to in vogue tendencies. To refine his anti-avant-garde talent, the painter has engaged in conversation with classical and contemporary masters of reality that have made a free behavior gala. And finally the third chapter is intended to complete his multifaceted activity. It includes his scenography, written works, as well as picture books. Similarly, his exhibition projects are listed to give an account of his sculptures, graphic and related to the world of the cartel, undertaken in parallel to his painting. On the other hand his controversial public personality is studied through the articles that appeared in the Spanish and international press. And finally a detailed bibliography is also included.

Finally, what we come to conclude from the foregoing is that Eduardo Arroyo, developing a painting against the grain of history that belies and uncovers it, noticed that the only way to allow this artistic discipline to get rid of its foretold death was an intimate alliance with literature: his works as well as being seen, are «read». For him, oil painting can only progress turned into a persuasive language that «tells us something». What is essential is that a work of art may not exhaust itself. As a result, he has always legitimized the painting as a field of argumentation.

INTRODUCCIÓN

Prólogo

Este título, genérico y algo drástico, cuando no provocador, recoge la razón de ser de la pintura de Eduardo Arroyo. Y es que a un artista como él, heterodoxo e intempestivo, que se pertrecha de los mitos de la historia para desbaratar todo lo que le viene dado, resultaría vago o parcial adjudicarle cualquier otro encabezamiento.

La preposición «contra» quiere denotar que Arroyo, con sus imágenes pictóricas, no solo enjuicia el mundo que le rodea, sino que escudriña el pasado para reescribirlo desde una perspectiva actual. De modo coloquial, podemos decir que su papel con respecto a la Historia con mayúscula, fija e inalterable, es el de abogado del diablo o «defensor del otro bando» que soslaya con gallardía torera —la lidia es una de sus grandes aficiones— la supuesta impunidad que la muerte, el paso de los años, las salas de un museo o los estantes de una biblioteca confieren a las figuras emblemáticas.

En aras de la verdad, saquea la historia como si fuera un cosaco y hace rapiña. Acto seguido, sacude la pátina a los objetos/sujetos de su pillaje y remata la acción con un fino trabajo de recomposición. Arroyo alude a este *puzzle* o juego semántico por piezas, que a estas alturas acomete sin percatarse siquiera, de la siguiente manera: «En realidad, yo pintaba la historia no como ha sido hecha o enseñada, sino como me habría gustado que hubiera sido, es decir tan diferente»¹.

Otro indicio del talante de este historiador irreverente es la declaración abierta hecha acerca de su verdadera vocación: «Dar títulos a la realidad»². Y ahí están, a la vista y al oído, los gráficos títulos de sus pies de cuadros, cuya función es brindar la tela al espectador para que medite sobre su condición y desmonte así los estereotipos que anquilosan en su mente. Esto es, descorrer los tupidos velos que enmascaran la realidad, elevando la obra al rango de crónica. Pero ¿acaso la pintura puede intervenir en la historia, tiene el poder de cambiar el curso de los acontecimientos? Arroyo se

¹ J. Ameline y B. Ajac: «Entretien avec Eduardo Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, cat., exp., Galeries Nationales du Grand Palais, París, 2008. p. 287.

² E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas» (1985), reproducido en *Sardinas en aceite*, Madrid, Omnibus Mondadori, 1989. Este texto es fruto de una intervención del pintor en la UIMP de Santander, en el verano de 1985, durante el seminario *El arte visto por los artistas*.

mete de lleno en el meollo de esta cuestión, la pintura como medio de acción, en sus primeros años de oficio en París, en el marco de la corriente neofigurativa surgida a comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo con el inequívoco nombre de Figuración Narrativa y de su plataforma anual, el Salón de la Joven Pintura, gobernada directamente por los propios artistas. En este ambiente politizado y reivindicativo de bandas de barrio, que alcanzó su cénit en las revueltas juveniles de Mayo del 68, los pintores habían trasladado el debate artístico del plano estético, de las relaciones entre el arte y la historia del arte al plano ideológico; es decir, a la vinculación de este con la actualidad, con la historia real³.

A propósito de esta etapa inicial, viene al caso apuntar, como ya señalara Miguel Zugaza⁴, que si Arroyo se encontraba en París en calidad de forajido voluntario con veintiún años era porque ya había tenido sus primeros rifirrafes con la historia; para más precisión: con la realidad bipolar de la España de postguerra. De esta guisa abandonó las hediondas aguas del Manzanares por la fría exuberancia —siempre más prometedora— del río Sena, al que mentalmente sí podía seguirle la corriente. Todo empezó a ir tan aprisa que se hizo más raudo y más fresco también él.

Desde entonces, nuestro artista no ha cejado en el intento de sacar los «trapos sucios» de la historia para asearlos debidamente previa vista del espectador y clavetearlos a continuación en el bastidor. Tampoco ha dejado de ensuciar sus manos con los mismos tonos que embadurnan a boxeadores, toreros o a los matarifes de un desolladero.

En esta dirección, otro titular para la presente disquisición podría ser «Eduardo Arroyo: la historia a contrapelo» y evocar, así, el concepto de su *bien-aimé* Walter Benjamin cuando se refirió a la mirada crítica y distanciada que se requiere para comprender el pasado mediante la expresión «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo». Para el escritor berlinés, sin el aporte de la historia, colmada de señales indelebles, presagios o estructuras premonitorias, no podía haber modernidad. Claro que esta no se podía interpretar de manera corriente, en «sentido único»⁵.

³ Así es expresado a modo de manifiesto por el comité del Salón de la Joven Pintura en el primer número del *Bulletin d'information*, París, junio de 1965.

⁴ M. Zugaza, «Treinta años después», en *Eduardo Arroyo. Tamaño natural, 1963-1993*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1994, pp. 11-15.

⁵ E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, Madrid, Taurus, 2003, pp. 52-55.

En efecto, Arroyo no peina en el sentido del pelo, tampoco pinta, ni escribe, sino que detesta. Representa su insatisfacción y su derrota del aquí y el ahora con la mirada distanciada que le proporciona el cuadro. Sus imágenes tienen el poder de convertir lo acontecido en atemporal y descargar así hechos que, cual relámpago en mitad de la noche, vienen a demoler la neutralidad social. Y nada mejor a este respecto que ceder la palabra al propio Arroyo: «Como me parece que en general todo el mundo está muy contento, no creo ser un representante típico de nuestra época. Los problemas de lenguaje, de relaciones entre los medios de comunicación y los progresos de la técnica, las formas nuevas, etc., no me interesan. Su estudio no puede aclarar en absoluto la confusión general»⁶. Esta sentencia nos permite ver al pintor madrileño como a un moralista que, no contento con su tiempo, tira de la manta de personajes emblemáticos, ya sean reales o imaginarios, para sellar el efecto de sus planteamientos.

Volviendo al tema de la rúbrica, que tiene más enjundia de lo que parece, otra posibilidad sería «Eduardo Arroyo, pintor de Historia», como él mismo se autoproclamó por primera vez en 1999 con motivo de la presentación del cuadro *El paraíso de las moscas* en el stand del diario *El País* en ARCO. Seguramente porque reparó en que, siguiendo la senda de las escenas heroicas protagonizadas por civiles que nos dejaron David, Goya y Picasso, podía dar una nueva vuelta de tuerca a la pintura de historia, a la que de forma paródica resta toda ejemplaridad y mitificación, y la torna anecdótica. Y es que, cuando la primera intención es legitimar la fuerza de la pintura como campo de argumentación, capaz incluso de rebasar en elocuencia a las palabras, hay que asumir que la imagen es historia: «La vitalidad actual de la imagen da razón a los que piensan que es, para la historia, a la vez un medio de manifestarse y un elemento vivo que la construye y el vector que la propulsa. Compleja, expresiva, próxima: la imagen es historia»⁷. Y en consecuencia con esta idea, Arroyo recurre a la monumentalidad que confiere el gran formato o la pintura a tamaño natural. En verdad hace una parodia de lo que es ser pintor oficial de historia: «Si a la manera española yo hiciera uso indiscriminado de tarjetas de visita debería precipitarme a la imprenta y

⁶ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 27.

⁷ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 178.

encargar un número elevado de ellas, en la que se podría leer: Eduardo Arroyo, pintor de Historia»⁸.

Ya lo advertía Leon Battista Alberti en pleno Renacimiento, en su tratado *De pictura*: que el mayor coloso de la pintura es la historia, pues su relevancia se mide por lo que cuenta. Sin embargo, Arroyo no vuelve sin más a la doctrina canónica establecida por el humanista, sino que desarrolla una fórmula mucho más provocativa e irónica al fundir el género dramático más elevado desde los griegos, la tragedia —acciones memorables de aplicación universal e intemporal protagonizadas por héroes—, con el más bajo y vulgar de la comedia —acciones intrascendentes y pequeñas surgidas de la efímera cotidianidad protagonizadas por hombres «sin nombre»—. De la unión de ambos géneros en un mismo plano surge la tragicomedia, cuya moraleja mueve a la estupefacción y a la risa. Para explicar este apunte apresurado, que abordaremos más adelante, pongo como ejemplo la pintura *Ángel Ganivet se arroja al río Dvina* (fig. 18) en la que Arroyo logra que unos simples zapatos agujereados de un exiliado lleguen a ser un núcleo de significación más hondo que la representación ejemplar de una acción heroica o divina⁹. Como veremos después, tal es el caso de los cuadros que dedicó al anónimo gremio de los mineros, en los que también media la tragedia.

En esta reflexión preliminar sobre la verdadera naturaleza de su obra, en rigor «pintor de historias» sería la definición que mejor casaría con Eduardo Arroyo si no fuera porque para este ni el matrimonio, ni la definición como principio conviven bien con la «mala persona que casi siempre es la pintura». Solos él y ella: abusiva es su más dulce enemiga¹⁰. Entonces, si no es el sujeto en cuestión, ¿quién nos otorga la licencia para esta calificación? Lo hacen sus propios cuadros, pues es raro encontrar uno que pueda ser aislado, en todo su esplendor soberano, como una obra maestra de museo. Suelen formar parte de una serie en la que cada pintura es solo un momento de un tema o de una anécdota mayor con la que el artista ha tenido una relación de manía o

⁸ E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, Madrid, Taurus, 2003, p. 44.

⁹ Francisco Calvo Serraller explica, en el epílogo de su libro *Los géneros de la pintura*, Taurus, 2005, cómo los distintos géneros pictóricos tradicionales se han ido igualado en el arte contemporáneo hasta confundirse sus lindes. Esta desjerarquización, mezcla o confusión genera una fértil ironía.

¹⁰ E. Arroyo: *Minuta de un testamento. Memorias*, Madrid, Taurus, 2009, p. 85.

de obstinación, lo cual nuevamente nos remite al gran valor que concede a la sucesión narrativa.

Lo que ha llevado a Arroyo a estar siempre contando historias es su vocación de escritor, que precede a la de pintor, oficio al que se convirtió de forma improvisada para no ahogar sus ganas de contar, su ansia de hablar. Todo apunta a que, si no hubiera sido un desterrado, jamás habría cambiado la pluma por el universal pincel en pos de hacerse comprender. En cualquier caso, poco importa, puesto que lo que Arroyo ha sido siempre es un comunicador. Ya en 1985 escribió un texto que se considera su primera revelación creadora, «Pintura, literatura y otras anécdotas»¹¹, en el que pone de manifiesto que a la pintura no se le puede dar un valor indiscriminadamente, sino que es sustituta de la palabra, a la lengua, porque nos cuenta el mundo a través de metáforas visuales. Cuatro años después, su primer libro de carácter autobiográfico, *Sardinas en aceite* —una recopilación de artículos en la que el pintor se desnuda sobre diferentes aspectos— viene a revalidar este primer decálogo:

En mi caso utilizo símbolos, citas, a veces etiquetas, como marcas, signos, utilizando sencillamente el registro de alguien que quiere contar una historia. Para que el relato tenga vida hay que hablar, porque la pintura y la literatura están hechas para hablar. Encontrar la adecuación, cómo poner la pintura sobre el lienzo para dar sentido a lo que decimos: creo es también muy literario, porque no basta con encontrar la dimensión plástica, sino la dimensión poética que se introduce en el relato¹².

Tanto es así que en cuanto pudo, allá por 1982, afianzado ya el oficio que le daba sustento y salvadas las distancias con el francés, resarcíó su aspiración de escritor publicando la biografía del boxeador Panamá Al Brown, un olvidado de la historia. El rescate de este peso gallo panameño que, paradójicamente, sí que había hecho historia, no solo con sus méritos pugilísticos como primer hispano campeón del mundo en boxeo profesional, sino también con su relación íntima durante al menos dos años con Jean Cocteau —al que inspiró en muchos de sus textos—, supuso a Arroyo mucho tiempo (cinco años), esfuerzo y una laboriosa investigación: las exigencias propias de

¹¹ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit.

¹² E. Arroyo, «Relato», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 147.

un historiador¹³. A él también le dedicaría después la única obra de teatro que escribió, *Bantam*.

Esta pasión por la literatura le ha llevado a ilustrar al cabo de los años numerosas publicaciones, como el *Ulises* de James Joyce, *Oraciones fúnebres* de André Malraux, *Reivindicación de D. Julián*, *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo..., del mismo modo que a escoger a personajes o autores del mundo literario como protagonistas de sus cuadros: Balzac, Barba Azul, Bergamín, Blanco White, Cenicienta, Robinson Crusoe, Fantômas, Flaubert, Ganivet, García Lorca, Gómez de la Serna, Sherlock Holmes, Loti, Sabartés, Stendhal...

Este «Arroyo, pintor de historias» nos lleva irremediablemente a otro epígrafe: «Arroyo contra la historia del arte», entendida esta como «estética», como línea autónoma y ensimismada que huye hacia delante desconectada de la historia global. El detonante de esta confrontación es la unión entre pintura y literatura por él planteada que venimos describiendo, pues, si algo se había despreciado desde las vanguardias históricas, había sido lo que fue la contaminación o intrusión de las palabras en el lenguaje pictórico, de por sí mudo, por anular en él sus capacidades intrínsecas. Claro que, para nuestro pintor, esta combinación conflictiva era la única vía de superar la figura del artista empobrecido y hastiado por un mundo de referencias exclusivamente artesanales o materiales: «En pintura, hemos querido desterrar las ideas, la anécdota, el reportaje, la literatura. Con la llegada del fin de las manifestaciones surrealista y dadá, las cosas se han difuminado, atenuado. Después la idea de que la pintura ha de ser libre de toda traba, despejada de símbolos y de signos, del significado mismo. Por mi parte, creo que la pintura se salva negándose a ser sólo color y materia sobre un soporte»¹⁴.

El lenguaje figurativo, transitivo y temporalizado de Arroyo resultaba intempestivo para la teoría moderna de las artes que, desde el cubismo, sustentaba la obra pictórica en otra peana: la de la pureza de los medios plásticos y su desprendimiento de lo real visible. O, incluso, impostor, cuando el artista, por no

¹³ Así lo define el propio Arroyo en la entrevista publicada en el catálogo de la exposición *Eduardo Arroyo. Pinturas, terracotas y piedras Pinturak, terrakotak eta harriak*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2002.

¹⁴ J. J. Fafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, París, Éditions du Félin, 2006, p. 59.

andarse con subterfugios, advertía que él nunca sería lo que se llama un pintor-pintor¹⁵, que él era un pintor-escritor que contemplaba el cuadro como mero instrumento a través del cual poder ver la actualidad en perspectiva. Sabía que si no lo hacía, que si no se salía de la ortodoxia de la pintura, si no traicionaba al cuadro, este le acabaría cegando.

Hacerse inmune a esta moda exige ser capaz de traspasar el bastidor o telamuro para que esta no quede pictóricamente tapiada¹⁶, como sucedía a la mayor parte de las pinturas realizadas desde la Segunda Guerra Mundial. Para ello, Arroyo se sirve de aperos conceptuales usurpados a diferentes profesiones: la escalera del deshollinador, la lona del cuadrilátero del boxeador o el capote del torero, pues, ya sea de canto (desde arriba), en horizontal o en movimiento, la tela vista así no obstaculiza nuestro campo perceptivo. Arroyo representa en sus lienzos a deshollinadores, boxeadores y toreros, o a un híbrido de los tres, como *alter ego* del pintor. Asimismo, practica otros campos de la creación artística, como la escenografía, el diseño, el teatro o la literatura, con objeto de renovar las maniobras de la pintura.

Naturalmente, el *milieu* artístico frente al que se encontró Arroyo en París a principios de los setenta estaba dominado por la última vanguardia pictórica, la «abstracción lírica» en su versión francesa, el *École de Paris*, al mismo tiempo que las pinceladas pletóricas e impremeditadas del expresionismo abstracto americano iban ganando adeptos en Europa. Pero a Arroyo esto pareció no afectarle, pues presentó su insumisión a las dictaduras estilísticas irrumpiendo en escena con una pintura representativa de corte expresionista, a rebufo de varias propuestas neofiguratvas que entonces surgían como reacción al monopolio del arte anicónico. Para lanzarse en frío al ruedo de galerías y salones —su pintura se había preparado de manera autodidacta—, se valió de propósitos como este: «La dificultad estriba en existir como pintor y atravesar como un pececillo todos estos efectos de moda, de movimientos, escapar a estos vagones monótonamente remolcados por la misma locomotora de la historia del arte»¹⁷.

¹⁵ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 176.

¹⁶ F. Calvo Serraller: «Grandeur nature», en *Eduardo Arroyo, tamaño natural*, op. cit. pp. 23-41.

¹⁷ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 77.

Pensar y preocuparse, quebrarse la cabeza y despeinarse en el intento de esclarecer el estatus de la pintura y la responsabilidad que debía asumir el artista —lo que era adentrarse en las profundidades del arte—, aunque fuera el camino más arduo de entre los que se le ofrecían a Arroyo, enseguida resultó halagüeño al hacerle ver en el recién triunfante arte *Pop* y su vertiente francesa, el Nuevo Realismo, un nuevo esteticismo: otra estrategia formal más que no colmaba sus expectativas, pese a su lenguaje figurativo y al manejo de una crítica irónica hacia la sociedad de consumo¹⁸.

Para poder descargar la cabeza en sus cuadros de hechos políticos, artísticos o de las simples reglas del juego que conlleva el vivir, era necesario reivindicar la anécdota para la pintura y relatarla dentro de las coordenadas del espacio y del tiempo en las que estas se desarrollan. De ahí que el movimiento de sesgo político de la Figuración Narrativa, conocida también como Nueva Figuración, que por entonces se estaba conformando bajo el auspicio ideológico del crítico francés Gérald Gassiot-Talabot, encauzara todas las desesperaciones del Arroyo apátrida y del Arroyo periodista. De todo ello hablaremos detenidamente en el apartado dedicado al Salón de la Joven Pintura, así como en el análisis de la memorable serie *Pintores ciegos*.

El rechazo de la abstracción por parte de Arroyo suponía negar una de las dos aportaciones más genuinas del siglo XX en el campo del arte; claro que la otra gran conquista de la creación contemporánea, el arte como idea a partir de Marcel Duchamp, también la combatió. De esta manera, yendo al núcleo del problema del descreimiento de la pintura por parte del arte de vanguardia, aún se podía dar una salida digna a dicha disciplina.

Arroyo condena a muerte a Duchamp, padre del arte conceptual y paradigma del subjetivismo absoluto en el arte, por haber oscurecido todas las posibilidades de la pintura. A partir de él y de su especulación de objetos, sus *ready mades*, el arte podía ser cualquier cosa y, lo que era aún peor para Arroyo: cualquiera podía ser artista, pues solo el capricho y el don para la elección parecían mediar en la categoría artística. Por consiguiente, nuestro pintor, junto a sus dos mayores cómplices de la Figuración Narrativa, Gilles Aillaud y Antonio Recalcati, saldó las cuentas descalabr  ndolo pictóricamente en el momento de su máxima gloria, en 1965. Los tres pintores prepararon en equipo un relato, *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel*

¹⁸ C. Millet, *L'art contemporain en France*, París, Flammarion, 2005, pp. 66.

*Duchamp*¹⁹, protagonizado por ellos mismos como vulgares matones y por el sumo pontífice, a quien «interrogan», «torturan» y «matan». Desde luego, este acto y el texto que lo acompañó a modo de manifiesto, tres años antes de la marcha definitiva de quien dijo que no quería ser «tonto como un pintor», supuso un escándalo estrepitoso que enfrentó al trío con toda la comunidad artística, ya que de la herencia de Duchamp bebían entonces el arte *minimal*, el arte *Pop*, el arte *povera*, el *body art* y el *land art*.

Pocos años después, Arroyo volvía a cuestionar la conciencia del creador contemporáneo al parodiar a los dos artistas compatriotas más celebres del momento después de Picasso en el ámbito internacional y figuras ejemplares del supuesto «exilio interior»: Joan Miró y Salvador Dalí, a quienes reprochó su colaboracionismo tácito con el régimen totalitario de Franco por ejercer su profesión dentro del país. Al primero, lo rehízo en una amplia serie de cuadros que ridiculiza la ingenuidad de su estilo; al segundo, lo deshizo cruelmente a partir de varios mitos dalinianos, dando con ello una nueva embestida a la ortodoxia vanguardista, esta vez ya en solitario. A estas alturas Arroyo ya había conseguido traumar la escena artística europea.

El debate constante de Arroyo con la historia del arte como «discursito monolítico de papá»²⁰, que encasilla a cada artista en un vagón ferroviario para la eternidad, le llevó también a criticar la excesiva especialización de sus contemporáneos prodigando con su propio ejemplo, que era el contrario, el de un *amateur* o especialista de la nada, un nómada cuyo trasiego resulta imposible de etiquetar. Si sobre ello cupiera alguna duda, basta con hacer inventario de todas las especialidades que Arroyo ha practicado (pintura, escenografía, escultura, cerámica, literatura, e ilustración) para cerciorarse de su aspecto de *homme orchestre* que toca todas las teclas a la vez. A esta versatilidad le han convocado los artistas que más ha admirado: Picasso, Picabia, De Chirico y Cocteau, que encarnan la libertad ejercida por encima de cualquiera otra regla del arte —clásico o vanguardista—, la idea de equivalencia entre arte y vida. A ellos se debió de referir el escritor británico Anthony Burgess cuando habló de los «modernistas» como determinados poetas a los que no les gusta la modernidad, aunque trabajasen a partir de ella; o así lo ha visto Francisco

¹⁹ Obra realizada para la muestra «Figuración narrativa en el arte contemporáneo» en la galería Creuze de París.

²⁰ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 73.

Calvo Serraller²¹ al hacer extensible este calificativo al artista plástico que no renuncia al fragmento en favor de la totalidad sintética en el proceso de espiritualización del arte moderno, artistas entre los que se sitúa Arroyo. De hecho, los artistas que acabamos de citar son como poetas, pues entablan con la escritura una relación privilegiada.

El rechazo de Arroyo a la Era Moderna se hace patente en primera instancia con su defensa a ultranza del caballete —el cuadro clásico de tela y bastidor— y de la pintura retiniana en una época en la que distintas voces cuestionan la pertinencia misma del medio pictórico e incluso hablan de su muerte²². Este vaticinio fúnebre y funesto, que en los años setenta del siglo anterior cobró rabiosa actualidad, se sustentaba en el hecho de que la pintura vanguardista —tras sus dos últimos movimientos, el informalismo en Europa y el expresionismo abstracto en América— parecía mostrar todos los signos de agotamiento interno o, por lo menos, un límite marcado más allá del cual no era posible avanzar. Hechos toda suerte de malabarismos con las huellas del pintor, la pincelada, el gesto, el color y con la propia materialidad del cuadro, ¿a dónde más se podía llegar? En contraste, Arroyo no hallaba fundamento a dicha proclama, pues se había negado a que la pintura fuera su propio tema.

Así es que, con sus lienzos al óleo y en la más pura tradición iconográfica, el artista que nos ocupa hizo resistencia a las nuevas técnicas industriales en serie adoptadas por parte del *pop art* para la pintura y echó un pulso firme a los nuevos medios tecnológicos de narración visual: el vídeo, el fotomontaje o el audio..., que desde la década de 1960 se estaban convirtiendo en herramientas de creación de pleno derecho pese a tener su matriz en el campo de la comunicación y la información. Tenía la certeza de que las modas iban a pasar. Cuanto más se desmaterializaba el objeto artístico en manos de las diferentes formas de *antiarte* o arte bruto que había alumbrado el arte filosófico —*happenings*, *performances*, videoarte...—, y más se

²¹ F. Calvo Serraller: «Grandeur nature», en *Eduardo Arroyo, tamaño natural*, op. cit. pp. 23-41.

²² El crítico de arte Pierre Restany, abanderado del Nuevo Realismo, advertía del nuevo fenómeno de apropiación de la vida cotidiana por parte de los artistas frente a la supuesta inmanencia de la noble pintura: «La pintura de caballete (así como cualquier otro medio de expresión clásico en el campo de la pintura o de la escultura) ya tuvo su época. Sin embargo, en este momento vive los últimos instantes, todavía sublimes a veces, de un prolongado monopolio», en «Premier manifeste des Nouveaux Réalistes, *Nouveau Réalisme*, París: UGE, col. 10/18, 1978, p. 282.

desrealizaba la pintura dentro de la corriente conceptual, tanto más se regodeaba Arroyo en el gran formato y en los rasgos miméticos de vivo color de sus cuadros²³.

Toda esta oposición de Arroyo al principio programático del arte de vanguardia, y su dualidad entre tradición y modernidad, no solo le reservaba un lugar en el corro de los «modernistas», sino que también le convertía en preludio del arte «posmodernista». Al menos ahí es donde lo sitúa Marc Jiménez en su libro *La querella del arte contemporáneo* al abrir el relato del arte posmoderno con el grupo de la Figuración Narrativa, poniendo como ejemplo de esta vuelta a los valores de la pintura tradicional el asesinato simbólico perpetrado por Arroyo y sus dos colegas a Marcel Duchamp²⁴.

Se ha definido como arte posmoderno el producido desde finales de los años setenta, cuando se constata el fin de las vanguardias —progresión lineal de diferentes estilos en el que cada uno suplanta al anterior erigiéndose como el hegemónico— y, por tanto, se cerciora la caducidad de los relatos legitimadores del arte basados en la lógica modernista del progreso de la historia del arte hacia un futuro mejor. Es el momento en el que al abolirse la frontera entre arte y no-arte, la filosofía pasa a ser el único elemento legitimador del arte y, en consecuencia, éste queda fragmentado en un dédalo de mil temas, estilos y opciones artísticas válidas todas ellas a la vez²⁵.

Entonces, ¿cómo superaron los artistas este estancamiento *o cul de sac* del proyecto moderno para recibir el prefijo «pos»? Pues, como bien se sabe, volviendo a los métodos clásicos del arte y a su sustrato material, los cuales les llevaron a contemplar el pasado artístico como un arsenal inagotable de contenidos y estilos en los que cabe la manipulación, la hibridación, la desmitificación, la descontextualización... Se produce, por tanto, un redescubrimiento del placer de la pintura, localizándose las primeras huellas de esta transformación en la obra última de artistas como Jean Hélion o Pablo Picasso²⁶, ambos modelos indispensables para Eduardo Arroyo, a quien también puede considerarse un antecedente claro.

Es más, solo tras imponerse esta nueva sensibilidad y visión de la pintura se revalorizaron posturas que durante largo tiempo habían sido juzgadas de anacrónicas o

²³ M. Jiménez: *La querella del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Col. Nómadas, Amorrortu Editores, 2010, p. 77.

²⁴ *Ibidem*, p. 118.

²⁵ *Ibidem*, p. 123.

²⁶ C. M. Joachimides: «Un nuevo espíritu en la pintura», en *Los manifiestos del arte posmoderno*, 1980-1995, Madrid, Akal, 2000.

insostenibles, como fue el caso de Picasso, cuyo reconocimiento como artista capital del arte del siglo XX ha sido bastante tardío. De ahí que Arroyo, en 1965, tratara de quitarle la sombra que le hacía Duchamp —que, más que sombra en boga, parecía negrura ancestral— con un empujón pictórico que luego resultó ser histórico: la memorable serie *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*. El propio Arroyo nos ha hecho saber que la gota que colmó su irritación fue una encuesta de la revista *Arts et Spectacles*, publicada el año anterior, en la que cien personas del ámbito artístico y cultural contestaban a la pregunta: ¿quién es el artista más representativo e influyente de la modernidad, Duchamp o Picasso? La mayoría señaló a Duchamp. Si Arroyo conseguía sacar a relucir, también él, pintor fiel a una experiencia pictórica considerada obsoleta, vería la luz en su afán de dar contenido a la pintura²⁷.

Pese a este carácter narrativo y secuencial de la pintura de Arroyo, frente al eclecticismo y la descontextualización del arte posthistórico, muchas de las virtudes que esta primera enarbola han sido retomadas posteriormente por los pintores posmodernos. Entre ellas, la más inmediata de señalar es la apología del pastiche o del libre juego de la modificación que marca la obra del madrileño desde sus comienzos, como refleja el óleo temprano *La maja de Torrejón* (fig. 86) y más recientemente su libro *Al pie del cañón* (2011), una antología de las fantasías desatadas por el autor a través de la colección del Museo del Prado. Puesto que, si algo caracteriza a la era posmoderna, es precisamente la conversión del museo en un apreciado depósito de materiales para su constante reaprovechamiento o reinvención, suplantados los significados convencionales por otros nuevos²⁸.

Arroyo ha hecho pastiches o versiones no solamente con cuadros, sino con todo lo que ha tenido al alcance: con la política, la historia, la literatura, la religión y la propia vida. Por eso, en él, el pastiche, como apunta Francisco Calvo Serraller²⁹, más que un recurso estilístico es una actitud vital, un impulso irreprimible de intervenir la realidad.

Desde ese punto de vista, este estudio pretende ser también un catálogo de los múltiples pastiches pictóricos del artista, ordenados según el tema al que han servido,

²⁷ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, Museo de Bellas Artes de Bilbao/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 114-115.

²⁸ A. Danto: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 27-28.

²⁹ F. Calvo Serraller: *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, Madrid, Mondadori, 1991.

ya que en Arroyo el pastiche no es un fin en sí, sino, como decimos, una estrategia para desplegar argumentos de peso, o si se prefiere, reivindicaciones de índole diversa. En relación a ello, no podemos olvidar que nuestro protagonista, a falta de una formación académica, observó ávidamente la tradición moderna, francesa y española, como un copista indisciplinado, un *pasticheur*, que saca las entrañas al noble arte de la pintura para alimentar su propio proceso de aprendizaje que en verdad nunca ha dado por zanjado. A estos estos ejercicios especulativos que tanto le han enseñado, Arroyo se ha referido con esmero en su libro *Los bigotes de la Gioconda* (2009).

Para concluir con esta pequeña introducción, parece indiscutible que Arroyo encarna al *enfant terrible*, a ese insurrecto empedernido que rechaza por principio toda etiqueta, figura impuesta, tema exigido o paisaje inmutable, que es lo mismo que ser un prófugo de la prisión de las definiciones definitivas y, por ende, un excéntrico de la historia. No quiere que esta le venza, lo engulla de cualquier manera... por eso siempre se guarda la última palabra. Para reparar en ello, tan solo basta hacer recuento de las palabras que emplea reiteradamente a modo de matasellos en sus declaraciones: «detestable», «horripilante», «insoportable» o «absolutamente insoportable».

En resumidas cuentas, el pincel en sus manos se comporta como un arma que carga sistemáticamente contra cualquier dictadura, ya sea de orden político o artístico.

La elección del tema viene dada por la inexistencia de un estudio sobre el tema que comporte este particular enfoque; pero sobre todo por la carencia en España de una tesis doctoral consagrada a Eduardo Arroyo, por lo que se hacía urgente cubrir un vacío inexplicable en el ámbito académico de un artista polifacético e internacional que ha jugado un papel determinante en el desarrollo de la creación europea contemporánea.

No obstante, se trata de un tema amplio y nutrido, no solo por la cuantía de los contenidos que ha generado el propio creador, en forma de obras, exposiciones, declaraciones escritas, sino porque su producción siempre ha despertado el interés de historiadores, críticos, literatos, pensadores, periodistas u otros artistas y generado un abundante material bibliográfico, en forma de monografías, artículos de prensa, entrevistas o coloquios. Sin duda alguna estamos ante una pintura que en cada nuevo nacimiento o resurgir —sus diferentes series o proyectos— se ha hecho *vox populi*, tanto por su temática, como por la ironía y el sarcasmo de sus enfoques.

Por todo ello, resulta más que oportuno reunir sus cuadros bajo este nuevo paraguas para que, al cohabitar y friccionarse unos con otros, reparemos en nuevas vinculaciones o significados ya que son piezas que nos ofrecen argumentos múltiples.

Como aliciente adicional, esta elección constituye además un tema de miras más amplias, pues no olvidemos que Arroyo ha azuzado como pocos pintores el debate en torno a la práctica artística contemporánea al volver a definir lo que ha de ser la pintura y el rol del artista contemporáneo. Sus cuadros abordan la problemática inherente de la pintura y se vinculan, por tanto, a las obras de grandes maestros clásicos y modernos como Velázquez, Goya, Picasso o Picabia, entre otros. Esta relación entre la tradición y la modernidad también es objeto de la presente tesis.

Metodología y materiales de la investigación

Este trabajo doctoral pretende ahondar en el carácter contestatario o subversivo que posee la pintura de Eduardo Arroyo. Para ello se definen y demarcan los grandes combates³⁰ o enfrentamientos que el artista ha librado a lo largo de su vida, asalto a asalto, cuadro a cuadro, diferenciándose cuatro temas centrales en torno a los que se articula su producción. Estos son la historia, la identidad española, el arte y la pintura, aunque España es, sin duda, el tema que mayor número de batallas ha dado al autor.

Pese a que sus adversarios parecen ser personajes concretos, lo que Arroyo denuncia son conceptos amplios. Por ello, sus embestidas han llegado a prolongarse durante meses o incluso años por medio de series y versiones de un mismo cuadro, algunas de las cuales han insistido o vuelto a la carga con planteamientos pictóricos cuando parecían ya haberse completado. A Arroyo le gusta buscar las vueltas a los grandes temas que le han generado dudas hasta dar con las fisuras o puntos más débiles por los que hacer penetrar la «arrogancia de la luz». Así pues aquí se trata de dar cuenta de la extensión y pluralidad de dichos ataques.

De manera que el hilo conductor de esta nueva panorámica sobre la obra pictórica del artista son los fervores que ha padecido sobre aquello que le es más

³⁰ «El pintor es un hombre solo. El boxeador es un hombre solo. El “ring” es un cuadro blanco, marcado por la sangre, el sudor, el agua y la resina donde se representa el drama». Arroyo manifiesta de forma metafórica una concepción combativa de la pintura en E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas» en *El arte visto por los artistas*, op. cit.

propio, que tiene más clavado en el corazón: su madre patria, España, y su morada metafísica, la pintura.

La obra de Eduardo Arroyo que nos ocupa está amparada, en el sentido de favorecida, en una abultada bibliografía que nos sirve de guía para sondearla. La presente investigación se ha servido de las siguientes fuentes:

En primer lugar, se han abordado los numerosos escritos de su puño y letra, lo que se conoce como fuentes primarias, formadas por valiosos textos, entre los que sumamos a los ya mencionados («Pintura literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, *Panamá Al Brown*, *Bantam*, *Los bigotes de la Gioconda* y la guía personal *Al pie del cañón*) su primera recopilación de escritos *Treinte-cinq ans après* (1974), *Boquerones en vinagre*, del que solo conocemos extractos ya que aún no ha sido publicado —se concibió como segunda parte de *Sardinas...*—, *El trío Calaveras: Goya, Benjamin, Byron-boxeador* (2003), así como sus memorias, *Minuta de un testamento* (2009). Asimismo a lo largo de su trayectoria ha plasmado sus ideas en artículos de prensa que también se han contemplado aquí, pues Arroyo, como periodista de formación, no ha podido dejar de replicar ciertas noticias.

Entre este material de primer orden, también se encuentran las entrevistas que recogen de viva voz el ideario artístico del pintor, de las cuales destacan la conversación con la escritora Rosa Pereda en 1998, recogida en el libro *Orgullo y pasión*, la publicación recopilatoria de artículos *Paroles dans l'atelier* editada en 2006, así como el filme de metraje continuo *24 horas con Eduardo Arroyo* de 2012 y su versión en libro (véase «Libros de Arroyo» en el apartado tres).

Por otro lado, se ha contado con las conferencias que Arroyo ha pronunciado en el transcurso de su carrera en diferentes instituciones españolas. Muchos de estos contenidos han sido transcritos, mientras que los correspondientes a intervenciones más recientes están disponibles en formato vídeo en internet. Y aquí cabe recordar las siguientes sesiones: la pronunciada en 1985 en la UIMP de Santander «Pintura literatura y otras anécdotas» dentro del ciclo *El arte visto por los artistas: la experiencia de los creadores*³¹; su participación en esta misma universidad en la mesa

³¹ Junto a Alfaro, Barceló, Chillida. Gordillo, Guerrero, A. López, Pérez Villalta Ràfols Casamada y Saura. Ver F. Jarque, «Eduardo Arroyo, Delibes y Antonio López contrastan sus experiencias artísticas», *El País*, (Madrid, 31-VII-1985).

redonda *La España negra* en 1994; la disertación ofrecida en el Museo del Prado con el título «El Museo del Prado o la modificación» en el año 1989; su intervención en el ciclo de conferencias «British Pop» en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 2005; el diálogo con Félix de Azúa «Autobiografía intelectual», en la Fundación Juan March de Madrid en 2010; además de su aportación a la convocatoria *Perspectivas transversales* de la Cátedra Oteiza de la UPNA en 2012; así como «Eduardo Arroyo. Pop art, etc.» dentro del ciclo de ponencias *Los Mitos del Pop* del Museo Thyssen-Bornemisza en 2014, entre otras tantas.

En cuanto a las fuentes secundarias o literatura crítica, disponemos también de abundantes manuscritos escritos por los diversos autores que han abordado su obra, por lo general, en el contexto de algún proyecto expositivo.

Reveladoras al respecto han resultado las aportaciones del crítico francés Gérald Gassiot-Talabot y del escritor, también exiliado como él, Jorge Semprún, correspondientes a sus primeras etapas.

Dentro de esta amplia nómina de especialistas, mayor responsabilidad ha asumido Francisco Calvo Serraller como autor de dos importantes monografías, *Eduardo Arroyo* (1990) y *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo* (1991), y de elocuentes prólogos de catálogos, al convertirse en portavoz del artista tras su regreso definitivo a España a mediados de los años ochenta, un tiempo en el que, pese a su notoriedad en el extranjero, en su país era prácticamente un desconocido. En este sentido, también Fabienne di Rocco se distingue como principal especialista en su obra pues, desde que presentara su tesis doctoral sobre la relación de la literatura contemporánea española con Eduardo Arroyo, no ha dejado de colaborar estrechamente con él en proyectos artísticos y literarios, además de ser autora de varios ensayos, responsable de su archivo documental y quien ha traducido sus libros al francés. Una importante labor, esta, que el artista ha definido de la siguiente manera: «mucho de lo que yo pueda ser o hacer se lo debo a ella»³², y que finalmente se ha visto culminada en 2015 con la exposición comisariada al alimón en la Casa del Lector del Matadero de Madrid: *La oficina de San Jerónimo*.

De especial valor en este apartado resultan los artículos escritos en publicaciones periódicas, por críticos y periodistas. En las más de cuatrocientas reseñas publicadas

³² A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, Col. «Blow up libro Únicos», La Fábrica, Madrid, 2012, p. 263.

entre 1963 y 2015 se encuentran datos clave para asumir tanto las numerosas manifestaciones artísticas en las que ha participado, como el eclecticismo deliberado de su producción o su posicionamiento en el debate nacional de las artes. Como decimos, Arroyo siempre se ha pronunciado en los temas más candentes de la actualidad artística, ya sea en materia museística, de mercado del arte, o relativa a la memoria crítica de sus correligionarios...

Por tanto, dicha investigación ha consistido en la recopilación y el rastreo de estas fuentes primarias y secundarias para vincularlas a su obra pictórica, poniendo especial atención en las crónicas o revelaciones hechas por el propio Arroyo sobre cada una de los aspectos abordados. Unas y otras clarifican el significado de sus relatos visuales que, además de la dimensión plástica, tiene una sofisticada dimensión poética formada por numerosas citas, guiños y etiquetas no siempre fáciles de comprender.

La bibliografía ha sido consultada en las siguientes bibliotecas de Madrid: Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca de la Universidad Complutense, Biblioteca del Museo del Prado, biblioteca particular de la galería Álvaro Alcázar, así como Biblioteca Nacional para consultas de publicaciones periódicas españoles, disponibles digitalmente en su hemeroteca. En el caso de publicaciones hemorográficas extranjeras he recurrido a sus respectivas hemerotecas on-line.

Planteamientos del trabajo y organización de los capítulos

Con objeto de desarrollar el intríngulis de esta postura excéntrica e inconformista adoptada por nuestro artista, el presente trabajo se estructura en tres partes.

La primera parte es un preámbulo al personaje de Eduardo Arroyo. En él se reúnen los avatares biográficos que han conformado tanto su conciencia histórica, como su visión pictórica. La advertencia hecha por el primer crítico de arte que se detuvo en su obra, Gérald Gassiot-Talabot, sintetiza el significado de esta sección: «No podemos abordar el trabajo de Arroyo sin trazar coordenadas. Su obra se sitúa en relación a una

autobiografía astringente...»³³. Pues, si ya dijo Ortega y Gasset: «Yo soy yo y mi circunstancia», en el caso de nuestro pintor con más razón, pues su juventud estuvo marcada por una situación familiar y social bien particulares cuya suerte él mismo cambió o forzó, primero con el exilio y después con el desarraigo. De ahí que su pintura nos recuerde que la historia, además de una ciencia que se enseña en la escuela, es el medio en el que vivimos, el que determina y condiciona nuestro actos, incluso los que damos por más genuinos y personales³⁴.

En este prolegómeno también se da cuenta de las múltiples direcciones que ha tomado su interés por mantener despierto al pincel: aficiones, ambiciones, desprecios u otras especialidades artísticas. Todo ello, ha servido a Arroyo, que parece estar siempre mirando por una abertura multifocal, para definir su trabajo y ponerlo permanentemente en duda. Como anticipo de la vitalidad multifacética que caracteriza al pintor, recorro a la siguiente cita: «La mejor manera de avanzar es meterte donde no te llaman y, sobre todo ponerte a hacer lo que no sabes. Por eso creo que los encargos son fundamentales»³⁵. Parece ser la respuesta a una pregunta que nos plantea el terreno artístico de un modo genérico y el caso de Arroyo en particular: ¿el artista vive intensamente y entonces crea o, por el contrario, vive con vértigo a costa de crear? En Arroyo las dos circunstancias se dan por igual, como vamos a ver detenidamente.

Su vida discurre por diferentes etapas que, en clave pictórica, se traducen en la configuración de nuevas figuras y objetos salidos del baúl. En consecuencia se diferencian ocho capítulos o periodos vitales, como refleja el índice, que dan comienzo con «Antecedentes vitales» y finalizan en «Últimos años: 2000-2015».

La segunda parte consiste en un análisis temático y formal de la pintura de Eduardo Arroyo basado en las cuatro grandes preocupaciones sobre las que esta ha girado, como decimos, la historia, la identidad nacional, el arte y la responsabilidad del pintor. De tal manera que en primer lugar se distinguen las primeras grandes batallas que libra su obra de manera simultánea:

³³ G. Gassiot Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme». VV. AA., *Figurations 1960-1973*, Union Générale d' Editions, París, 1973, p. 9.

³⁴ M. Sager y F. di Rocco, *Eduardo Arroyo*, col. «Polychrome», Ides y Calendes, Neuchâtel, 2011, p. 12.

³⁵ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, Col. «Blow up libro Únicos», La Fábrica, Madrid, 2012, p. 29.

«Contra la historia» trata de cómo Arroyo se encarga a sí mismo la labor de mostrar con sus cuadros las imposturas de la pintura al servicio de la historia o, lo que es lo mismo, desvelar los enmascaramientos que pueda tener la historia oficial. Pues, según y cómo, el poder persuasivo de la imagen puede transformar a dictadores, véase el caso de Napoleón, en héroes inmortales, o hacer la inversa, desmitificar la fama ya cimentada. Para ilustrar esta segunda coyuntura, Arroyo se sirve del pastiche, pues qué mejor que una manipulación abierta para sacar de quicio lo que de amanerado tiene el tono épico de la pintura tradicional. «Populariza» con mordacidad, en el sentido de hacer bajar del pedestal, a personajes históricos o simbólicos que están en la penumbra de nuestro sistema de pensamiento para mofarse de la alianza arte y poder.

El episodio «Contra la identidad española» está dedicado a la obsesión de Arroyo por España que se remonta a su etapa de refugiado. Entonces combatía, como un «francotirador», la represión y los abusos del régimen franquista, recopilando en sus pinturas los horrores del Caudillo con vistas a dismantelar las apariencias de normalidad que entonces se proyectaban de puertas afuera. Su obra recurre aquí al juego de equívocos, de ficciones elaboradas. Tras la muerte del dictador y, sobre todo, con su regreso definitivo a España en 1982, esta obstinación o furia quedó transformada en una sutil afición a los símbolos más recalcitrantes de lo folclórico español.

«Contra el arte» se detiene en los mitos de la vanguardia internacional, en los nombres más venerables del santoral artístico, Duchamp, Miró y Dalí, contra los que ha combatido Arroyo. Como ya hemos visto, a los tres los ridiculiza a toque de pincel: al primero lo desnuda desnudo escaleras abajo, al segundo le hurta su lenguaje pictórico por pecar de *naïf* o servil (en este caso es lo mismo) y al tercero lo convierte en bufón de Corte. Con esta excusa, denuncia los vicios contemporáneos que han transformado al noble artista de antaño en demiurgo de «parvulario» que se sale de lo cotidiano para entrar de lleno en la mezquindad del mercado del arte y en el juego de intereses que conlleva su institucionalización. Pero, sobre todo al rectificarlos, se apropia nuevamente de la historia para no tener que padecerla cual víctima maleable.

Y finalmente «Contra la pintura» reúne las series que Arroyo ha destinado a retratar qué significa ser pintor y «no solo parecerlo». El autor retoma la tradicional polémica del arte entre la forma y el contenido —que a principios de la Era Moderna ya agitó Lessing con su *Laocoonte*— para parodiar la pintura que es solo gramática,

estilo o caligrafía, ya que para él un cuadro tiene que dar cabida a todo, a lo literario, lo anecdótico, lo poético e incluso a lo tragicómico.

Arroyo, tan literario en todas sus correrías, para alinearse con los escritores que han pretendido sobrevolar las ideas aceptadas en su tiempo —como Flaubert, quien dijo que tenemos que ser «espejos deformantes de la realidad externa»— acude no solo al pastiche como estamos dando a entender, y se aborda en detalle en el capítulo «la imagen de la imagen», sino también a ciertas metáforas de la pintura que le han permitido maniobrar con agilidad. Me refiero a los ya citados instrumentos de otros oficios que ha tomado prestados en su mente para definir el lugar del pintor y que nos dan pie al capítulo «metáforas de la pintura».

Y para sustentar todo este inconformismo se ampara, además, en los grandes artistas, viejos maestros o coetáneos a él, que más admira y ha llegado a contemplar como sus tutores espirituales. Así pues, este recorrido por su pintura concluye con el capítulo: «Grandes maestros, grandes amigos».

En su conjunto, estos siete capítulos reúnen y describen los motivos y personajes tipo a los que Arroyo ha recurrido con persistencia una y otra vez, conformando uno de los imaginarios más ricos y singulares del arte europeo contemporáneo; y también revisan los mecanismos plásticos desarrollados en cada caso para ir contra los órdenes impuestos.

El tercer y último apartado constituye el cuerpo documental del presente proyecto. En él se completa la polifacética producción del artista con información acerca de los trabajos acometidos como escenógrafo de teatro y ópera, de sus obras como escritor, así como de los numerosos libros de otros autores que ha ilustrado.

Se hace imprescindible, también aquí, dar cuenta de todas las exposiciones individuales y colectivas que ha celebrado en galerías, ferias, bienales internacionales o museos, no solo por reflejar su quehacer como escultor y diseñador de carteles en paralelo a su principal terreno creativo, sino también para reparar en su número, cuyo cómputo total, solo en lo que a proyectos personales se refiere, ronda las trescientas convocatorias hasta la fecha.

Del mismo modo, se nombran por orden de autor todos los textos publicados en los catálogos de sus exposiciones, además de prólogos indispensables publicados en otros libros.

Y finalmente se detalla la repercusión de dicha apabullante actividad en publicaciones periódicas nacionales y foráneas (francesas en su mayoría), junto a otras referencias, también periodísticas, a su figura como voz acreditada de la cultura española o apasionado *connaisseur* del boxeo y los toros. Esta faceta de «profesional de la palabra»³⁶, de personaje políticamente incorrecto que no reprime nunca la opinión, resulta un aspecto muy sustancioso ya que no se ha limitado a lo estrictamente personal sino que también ha abarcado cuantos temas de actualidad le incumben o considera como propios. Así lo evidencian sus propias palabras: «... seguir esa especie de enorme libro de la historia que se hace todos los días y que tiene su expresión más genuina y más interesante en el periódico, ese interés no me abandonará nunca»³⁷.

³⁶ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, La Fábrica, Madrid, 2012, p. 98.

³⁷ *Ibíd.*, p. 15.

I. AL PERSONAJE DE EDUARDO ARROYO

Para entender la postura de Eduardo Arroyo y ahondar en lo que tiene de histórica su pintura, ya sea de la rama política, artística o social —y en esta incluimos la historia cómica o «a ras de suelo» formada por pequeñas anécdotas—, pues todas estas asume si no es alguna más, es preciso hacer un recorrido previo por su peripecia vital, por las principales vicisitudes que han jalonado su existencia. Y es que todos los grandes personajes que cuajan su obra, tanto nacionales como internacionales, ficticios o reales (Cleopatra, Isabel la Católica, Napoleón, la princesa de Éboli, la reina de Inglaterra, Blancanieves, Don Quijote o Mickey Mouse...), maestros del arte o santos, nos remiten a la postre a experiencias personales. El nomadismo de su vida tiene que ver con esta multiplicidad iconográfica que se completa con protagonistas cinematográficos e individuos mundanos.

Por suerte, este terreno biográfico sobre el que vamos a acampar ahora ha sido previamente allanado por el artista con las confidencias —palabra escogida por él para evitar el cariz religioso de su sustituta «confesiones»— que nos ha ido haciendo a lo largo y ancho de su carrera profesional tanto en entrevistas como en publicaciones varias de carácter autobiográfico. Son reveladoras, al respecto, sus memorias *Minuta de un testamento*, así como las conversaciones mantenidas con Rosa Montero, *Orgullo y pasión* y, más recientemente, con Alberto Anaut en *24 horas con Eduardo Arroyo*.

1.- ANTECEDENTES VITALES

Arroyo se mueve permanentemente. En lo que a su pintura respecta, cuando no está dándole las vueltas a algo, cambia de carril para evitar el tedio que propina una especialización excesiva y si no, o al mismo tiempo, da pasos atrás para valorar la situación en perspectiva, en su justa medida. El caso es no «verlas venir», estar siempre en acción para no quedar descolocado, pues sabe que el pintor solo puede encuadrar la realidad y titularla³⁸ desde esta posición variable y excéntrica que guarda siempre las distancias. Lo cierto es que no para de hacerle quiebros a la historia.

Semejante actitud, más que un hábito entrenado con tesón, tiene visos de ser una manía convulsiva o baile de San Vito enrocado en el pasado de nuestro protagonista. Y, en efecto, si nos vamos cauce arriba por el río de su vida, concluimos que Arroyo desde niño ha estado revolviéndose en su asiento y haciendo aspavientos para evitar que le colgaran carteles o asignaran ciertos papeles —una conducta que ya le valió ser expulsado del Liceo Francés a los catorce años—, aunque bien es cierto que su contexto juvenil fue bastante preciso y atípico, como ahora mismo vamos a detallar.

Esta hiperactividad o ademán levantisco perpetuado en el tiempo es el que ha hecho que Arroyo no haya podido conformarse con entender el arte, la pintura, a la manera convencional de sus coetáneos. Es sabido que cuando la realidad no se te acomoda, la tendencia habitual es buscar toda suerte de trucos para no acabar donde la corriente te quiere llevar. Y esto es justamente lo que hizo Arroyo: constituirse en la rebeldía.

Madrid y Robles de Laciana

La suya fue una infancia de choques. Los primeros, los que estallaron de pólvora contra el suelo y las fachadas que rodeaban su casa al nacer en plena guerra civil, en febrero de 1937. Chocantes fueron también los distintos talantes que advirtió en sus padres cuando empezó a tener uso de razón. Ella, originaria de las montañas de León fronterizas con Asturias, era republicana y mujer del hogar, además de poco creyente y alejada de cualquier convención social: se había educado en el espíritu progresista del

³⁸ Arroyo concede mucha importancia al hecho de titular sus obras, así lo subrayó en una entrevista con Bernard Lamarche-Vadel en 1974, publicada como prólogo del catálogo *Trente cinq ans après*.

Instituto-Escuela. Él, en cambio, farmacéutico de oficio y oriundo de la provincia de Murcia, era falangista de misa diaria y rosario en el bolsillo. Aunque la mayor colisión resultó ser la que tuvo que afrontar a los seis años de edad: la más cruda orfandad. Su padre fallecía de una peritonitis a consecuencia de una caída desafortunada en el teatro, la que en verdad había sido su gran pasión.

Con esta fractura existencial, ocurrida la Noche de Reyes de 1943, la vida le abocaba a hacerse adulto de un día para otro y convertirse en el cabeza de familia varonil de las dos mujeres que había en su casa: su hermana M.^a Carmen González, tres años menor que él³⁹, y su madre, Consuelo Rodríguez. Además de las serias dificultades afectivas y económicas que acarreaba una situación así, otras confrontaciones iban a marcar la historia de su adolescencia. La más inmediata y obvia era que se le pedía crecer *ipso facto*, física y mentalmente, en la atmósfera opresiva y autoritaria de la postguerra y del régimen franquista que, lejos de impulsar a los jóvenes con inquietudes como él, lo que hacía era menguarles.

Sin embargo, distintos factores apuntaban ya a que Arroyo no se iba a resignar a aquella realidad desoladora para la que parecía estar predestinado. Veamos uno a uno este conjunto de componentes.

Su padre, Juan González Arroyo, pese a haber sido un hombre de derechas —fue preso durante año y medio en el penal de Ocaña y condenado a muerte por la República por perpetrar un complot, salvándose milagrosamente con la llegada de Franco a la capital⁴⁰—, quiso que se formara en un colegio mixto y laico, de tan solo una hora de religión a la semana, el Liceo Francés, al que acudían los hijos de refugiados y de vencidos, pero no los vástagos de victoriosos como él. Sabía que, en él, Eduardo forjaría un pensamiento libre y crítico, exento de adoctrinamientos ideológicos o religiosos. Sin género de dudas, para un falangista creyente y practicante, educado en los Agustinos, resultaba una elección particular y contradictoria⁴¹. Pero aún más insólito resultaba el hecho de que, ya ausente, Arroyo pudiera ratificar este modelo de educación progresista en los recuerdos que le dejó en herencia su progenitor. Este mismo simboliza el ejemplo transmitido recordando un extravagante acto de su padre que le dejó una huella indeleble: cuando,

³⁹ P. Astier, *Eduardo Arroyo*. op. cit., p. 6.

⁴⁰ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, Eduardo Arroyo en diálogo con Rosa Pereda, Trama Editorial, Madrid, 1998, p. 14.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 13.

inmediatamente después del fin de la guerra, quemó la camisa azul de la falange en la cocina de su casa. Es decir que, en contra de sus ideales, de su arriesgada colaboración y de las muchas angustias y privaciones padecidas durante la guerra, Juan González negaba el tan esperado triunfo por la decepción que le producía lo que iba a traer la llegada del general Franco⁴².

Entre los vestigios de su alma, estaba también la extraordinaria biblioteca que durante años formó parte del hogar familiar tras su desaparición, fruto de su pasión y conocimiento profundo del teatro. A él se había dedicado en cuerpo y alma las horas que no consagró a la farmacia, ya fuera yendo a ensayos, dirigiendo o escribiendo obras —cerca de una veintena de piezas cuyos textos Arroyo ha conservado— o directamente interpretándolas. Era el verdadero motor de su vida, un mundo paralelo a la gran responsabilidad que le imprimía el oficio de farmacéutico, el deber de dedicarse al cuidado de los demás; y también un universo de farándula exento de represalias y ajusticiamientos ideológicos.

Vivir por y para el teatro le correspondió con la amistad de grandes escritores y dramaturgos liberales que, al igual que él, habían entregado su espíritu a elevar la vida a la categoría artística. Así pues, fue confidente íntimo del premio Nobel Jacinto Benavente, a quien ayudó a reestrenar una obra tras la guerra, *Aves y pájaros*, y salir así del veto franquista. Como registro de estos avatares y otros muchos más, quedó una intensa correspondencia entre el farmacéutico y el director de teatro cuyo carteo la muerte vino a interrumpir y la viuda de Juan González hizo desaparecer del hogar al devolver a Benavente el lote completo de más de treinta misivas recibidas⁴³. También disfrutó de una gran complicidad con Federico García Lorca y Enrique Jardiel Poncela. Hasta tal punto fue desmedido su amor por el teatro que acabó muriendo en un escenario, el del teatro de la Zarzuela de Madrid, a consecuencia de dar un traspie mientras iba a socorrer a una actriz enferma, que le fracturó la cadera y le sumió en una septicemia que no habría sido letal de haber existido la penicilina.

Arroyo idealiza de alguna manera todas las particularidades que comporta la vida de su padre, que era un personaje notable, con autoridad, pero a la vez un hombre muy popular en el Madrid de entonces hasta el día mismo de su entierro, recordado como una despedida multitudinaria que colmó de pésames la calle de su casa,

⁴² A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 31.

⁴³ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 40.

Argensola, de un extremo al otro, desde Génova hasta Barquillo. Y así lo confiesa Arroyo: «Era una persona tremendamente contradictoria. Eso es lo que a mí lo ha hecho cada vez más cercano, porque es un caso muy raro»⁴⁴. La ausencia repentina que dejó tras de sí su muerte temprana envolvió su figura de misterios, de infinidad de preguntas sin respuesta, al más puro estilo de los personajes históricos o literarios que pronto tanto iban a fascinar a Eduardo. No obstante, lo que este pronto concluyó de él es que, pese a su dedicación profesional *comme il faut* en el ámbito de la medicina, en verdad era un gran intelectual. Ciertamente, enseguida se iba a sentir poderosamente atraído por la ensoñación intelectual, literaria y teatral que rodeaba la figura de su progenitor. Acaso el hecho que mejor delata este sentimiento sea su vinculación espontánea a la escena hacia finales de la década de los sesenta, aunque de forma periférica, como diseñador de decorados teatrales, e incluso su práctica posterior como autor de una pieza vanguardista sobre boxeo titulada *Bantam* (1986).

Otra figura fundamental en la juventud de nuestro protagonista fue su abuelo materno, Eduardo Rodríguez y Rodríguez, que pasó a asumir un papel tutelar en ausencia del padre. También él le influyó sobremanera, pues resultó ser un hombre muy interesante y moderno para su tiempo, aunque en términos de doctrina política era del bando contrario: un republicano frustrado. Con él pasaba todas las pausas veraniegas de aquellos años escolares en Robles de Laciana, un pueblo de piedra y pizarra de la cuenca leonesa que había sido la cuna de su familia materna; y también almorzaba, a modo de ritual familiar, los domingos a su casa de Madrid. En todos esos ratos compartidos y otras salidas puntuales a los toros, al cine, al fútbol o a ver exposiciones, este hombre culto rememoraba con melancolía la bonanza que la guerra le había venido a arrebatar. Su fortuna había partido de una formación excepcional, más bien revolucionaria en esa España largamente analfabeta, al más puro estilo de la Institución Libre de Enseñanza. Fue alumno de la escuela que el empresario Francisco Sierra Pambley (oriundo de aquel valle de Laciana —entonces el hombre más acaudalado del país—) había fundado en el próximo pueblo de Villablino a instancias de Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Bartolomé Cossío. En las aulas de esta institución laica y liberal, muy vanguardista para aquel tiempo pese a su enclave remoto, don Eduardo Rodríguez aprendió un francés perfecto, entre otras

⁴⁴ *Ibidem*, p. 30.

materias, que le valió para estar viviendo en París con apenas veinte años. Y con el impulso que le da a uno salvar las dificultades que se experimentan al residir en el extranjero, regresó con espíritu emprendedor y fundó una fábrica de curtidos al lado de la catedral de la Almudena de Madrid, de la que luego sería también socio su hijo Pío después de que la guerra se encargara de arruinarla.

Por su condición de soltero, el tío Pío igualmente condicionó la vida de Arroyo, ya que además del compromiso afectivo, con las rentas de su negocio se ocupó de sufragar los gastos que implicaban la educación y manutención de él y de su hermana. Era un hombre recio, culto, con mucho carácter, que del mismo modo había estudiado en ese colegio de Villablino creado por los tres grandes próceres de la educación libre en España y vivido experiencias formativas en el extranjero.

Si bien Eduardo ya conoció a ambos empresarios, hombres de industria, económicamente disminuidos y, en el caso de su abuelo además sin fuerzas, psicológicamente laminado o destrozado por la guerra⁴⁵, no por ello dejó de apreciar su entereza y su ejemplar comportamiento ético.

De manera que, de nuevo, Arroyo se topó con lo particular, lo insólito, lo que tiene diferente tono, en las vivencias de estas dos figuras masculinas que asumieron cuidados paternos con él. Y así, retrospectivamente con la vida a sus espaldas, refiriéndose a ellos ha apuntado: «Creo que si se interroga a la gente de mi generación, las vidas familiares de cada uno de nosotros tienen unas excepcionalidades particularísimas»⁴⁶.

Esto nos lleva a pensar que uno de los motivos que le impulsó a irse a París fue un anhelo de vivir singularidades que marcaran su perfil biográfico. La complicidad de estos dos personajes en sus ansias de aventura, en sus deseos de contar, que finalmente pudo llevar a cabo con veintiún años —al término de su servicio militar y con su título de periodista ya en mano—, queda refrendada en la divertida frase de despedida que le dijo su tío Pío en la estación de tren al entregarle un pliego con billetes antes de poner rumbo a Francia: «Eduardo, recorre mundo y tráeme la vuelta»⁴⁷. La vuelta no se la dio jamás.

⁴⁵ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 38-39.

⁴⁶ *Ibídem*, p. 43.

⁴⁷ *Ibídem*.

Eduardo también debe a su abuelo materno el amor que siente por el pueblo de Robles de Laciana, donde estaba la casa de su bisabuela Constantina y sobre la que hoy día, tras recomprarla y reconstruirla con sus propios materiales a comienzos de los años noventa, está la suya propia. El hombre que desde entonces pasa allí largas estancias, acometiendo grandes piezas escultóricas y escuchando el eco de su familia contra las montañas, ve en esta población minera y ganadera el único sitio donde verdaderamente tiene raíces, donde ha recobrado el «paraíso perdido», los momentos más felices su infancia, hasta los trece años: «Mi niñez ha sido feliz pero melancólica, por esa felicidad siempre atenuada por la ausencia del padre»⁴⁸.

Y es en esta casa en la que ha previsto su museo cuando falte el día de mañana. El «legado Arroyo» que recibirán sus cuatro paredes, una vez sean acondicionadas para dicho fin, comprenderá cuadros, esculturas, objetos, obras sobre papel y, naturalmente, su archivo documental⁴⁹. Así lo ha dejado por escrito el artista en su *Minuta de un testamento*.

Fruto de la filiación afectiva a este burgo es el encuentro de música clásica a puerta abierta que el artista ha organizado cada verano, desde 1997, contando con la pianista Rosa Torres-Pardo.

⁴⁸ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., p. 14.

⁴⁹ E. Arroyo: *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 143.

Vocación literaria

Prosiguiendo con la enumeración de las circunstancias llamadas a surcar los muchos «arroyos» que va a comprender la creación artística de nuestro protagonista, resulta sintomático señalar que, desde que tuvo uso de razón —a partir de los seis años, aproximadamente—, dibujaba a diario durante horas de manera compulsiva. Aunque era un impulso que no acaba de resolver bien, pues nunca imaginó que algún día le pudiera llevar a dedicarse al mundo de la pintura. Evadirse momentáneamente de las contrariedades de la España franquista, añeja, militar y clerical era su único fin: «El dibujo era para mí un complemento simpático del sueño y de la ambición literaria»⁵⁰.

Ahora bien, si hacer retratos o caricaturas de amigos, profesores o conocidos, e incluso atreverse siendo un adolescente a publicar ilustraciones en periódicos de Madrid —como el diario *Pueblo* y el dominical *Arriba*⁵¹— no saciaba sus expectativas, entonces, ¿qué lo hacía?, ¿qué alimentaba sus sueños en el lugar de esta aptitud precoz? La literatura que desde niño le posibilitaba la ensoñación del viaje, la ilusión de conocer lugares como París, Nueva York, México o Buenos Aires, de salir de aquel ambiente plomizo y sofocante que entonces era Madrid y el resto de España aislada culturalmente del mundo. En busca de esta vivencia iba cuando, en plena pubescencia, acudía de oyente a las tertulias del Café Gijón, frecuentaba a escritores de su interés como Daniel Sueiro o Jorge Cela Trulock o, violando la férrea censura que había limpiado Madrid de libros y de información. Leía vorazmente ediciones clandestinas editadas en México o Argentina de la literatura social norteamericana, las obras de Faulkner, Saroyan, Dos Passos, Upton Sinclair Lewis, Cadwell o Hemingway⁵².

Formaba parte de toda una generación de jóvenes españoles de izquierdas aspirantes a escritores y a desaparecer del país, muy influenciada por estos relatores americanos de los bajos fondos de los años treinta y cuarenta que, en su mayoría, y para más señas, se habían hecho autores de culto gracias a la práctica periodística y que, por si fuera poco, habían vivido en París tras el *crack* de la bolsa de Nueva York en 1929⁵³. Al respecto, tenemos que tener en cuenta la ausencia de normalidad que

⁵⁰ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 117.

⁵¹ *Ibídem*, p. 151.

⁵² E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., p. 52.

⁵³ *Ibídem*, p. 53.

entonces regía España y el deseo de ella por parte de artistas e intelectuales. Hacer de este un país normal, semejante a los demás países europeos era la pretensión de toda una ideología rupturista que incluía la crítica, la ironía, la exasperación y la protesta para tratar de evitar que el sistema político interviniese en la actividad cultural⁵⁴.

En consecuencia, esta devoción de Arroyo por lo americano hizo que no fuera el único en pensar que, para convertirse en un buen escritor, la mejor escuela era el periodismo⁵⁵. Y obró en consecuencia. Siendo aún joven, antes incluso de finalizar los estudios de preuniversitario en la Institución Docente Nuestra Señora de la Almudena —a la que se incorporó tras su expulsión del Liceo Francés—, se inscribió en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid. Estaba situada en la calle Almagro y la dirigía un falangista, el por entonces director general de Prensa de Franco, Juan Aparicio López. Era el primer y único centro de formación profesional en dicha materia que había entonces en España, pero no tenía ninguna categoría universitaria⁵⁶.

En los tres años transcurridos en dicha escuela de derechas, que formaba a futuros siervos de la propaganda del régimen franquista, Arroyo se familiarizó con la manipulación de la información que la censura exigía a los rotativos, por medio del Ministerio de Información y Turismo, con objeto de falsificar la historia. Fue testigo de numerosos trucajes fotográficos, practicados sin el menor escrúpulo para acompañar la manipulación de los contenidos escritos. Recuerda muy bien cómo en las redacciones de los periódicos capitolinos en los que hizo prácticas (*Pueblo*, *Informaciones* y *Arriba*) había un especialista en *gouaches* y trucajes, cuyo cometido era «maquillar» las fotos destinadas a la publicación, haciendo desaparecer a personajes u objetos inconvenientes. Fue entonces cuando el escritor en ciernes reparó por vez primera en la fuerza comunicadora de las imágenes, en su poder de persuasión y, sobre todo, en la multiplicidad de lecturas de que es capaz su tergiversación.

Lo que quiero decir, en suma, es que aquí debemos localizar el germen de su afición por el pastiche pictórico, así como del extraordinario desarrollo que iba a dar a este después en tono de parodia.

Y si nos hacemos plenamente cargo de la estupefacción que debió de sentir el futuro pintor al ver en la redacción de *Arriba* imágenes como la que mostraba a Boris

⁵⁴ V. Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II, 1940-2010*, Madrid, Machado Libros, 2013, p. 17.

⁵⁵ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., p. 50.

⁵⁶ *Ibídem*.

Pasternak en la cocina de su casa —nada más serle concedido el Premio Nobel— con la nevera borrada, pese a ser arcaica, y la pared maquillada con grietas y sombreados para asemejarse a la de una lúgubre celda; o la que presentaba a Mao Tse-Tung bajando a nado con sus escoltas el río Yang Tse Kiang en tiempo récord, en 1966, cuando en verdad se trataba de un montaje en una piscina, podemos entonces concluir que estas imágenes imborrables en su mente también le sirvieron para entender *a posteriori* que la pintura sin ética no es pintura⁵⁷.

Desde sus comienzos como artista del pincel, ética y moral han sido, pues, inseparables del significado del cuadro. Sus composiciones recurren a la manipulación del pastiche para hacer justamente lo inverso a falsear la historia, que es «desfalsificarla».

Significativamente, tampoco conviene echar en saco roto el hecho de que bajo los efectos de sus prácticas como reportero bisoño y de esta literatura social americana —en especial, Hemingway—, Arroyo se formó la idea de que la escritura era la vida misma, de que esta solo se lograba a través de las experiencias vitales y no metido en una habitación o en el aula de una universidad. Y es curioso comprobar cómo más adelante esta noción de creatividad la va a extrapolar a la pintura, a cuya práctica llega, de manera autodidacta, en tanto en cuanto su lenguaje le permite igualmente reflejar la verdad de la vida, del mundo circundante.

Por otro lado, la literatura americana también había convertido a París «en una fiesta», en la ciudad mil veces soñada, en un elíseo de bohemia y de libertad cuya experiencia Arroyo quería consumir en su propia persona. De manera que, cuando ya estaba a punto de conseguir el título de periodista, se fue de voluntario al Ejército para adelantar un año su servicio militar obligatorio y obtener así el tan ansiado pasaporte que le permitiría traspasar las fronteras, «decir adiós con las orejas a aquel horror en el que vivía»⁵⁸. Su deseo de marcharse era tan ávido que, aun a sabiendas de que no esperar a ser llamado a filas implicaba hacer seis meses más de cuartel, entró como soldado raso en el Regimiento de Infantería Motorizada Asturias número 31 con base en El Goloso. Allí tomó contacto con la España rural y analfabeta, representada por

⁵⁷ E. Arroyo: *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., pp. 50-51.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 56.

reclutas venidos de todas las provincias ataviados con chaquetas remendadas o, en el caso de algún travesti que otro, con vestido de gitana y labios de carmín⁵⁹.

⁵⁹ *Ibíd*em, pp. 55-57.

El drama de lo español

He aquí que Arroyo, nuevamente, se daba de bruces con una realidad dramática, excesiva, de fuertes colisiones, aunque confiesa que «el drama de lo español» lo comprendió desde la distancia estando ya fuera. Esta experiencia que se había visto prolongada veintidós meses⁶⁰, por haber ingresado *motu proprio*, exacerbó aún más el rechazo que sentía por su país y su obsesión absoluta por querer partir.

Cinco autorretratos de 1964 y 1965 hacen referencia explícita a su juventud. En *Velázquez mi padre*⁶¹ (fig. 1), Arroyo se imagina como un lactante en los brazos del maestro sevillano, delante de un telón de fondo humeante que representa los bombardeos de Madrid durante la Guerra Civil aludiendo, así, al poder opresor del Ejército en el régimen de Franco. En esta misma línea está *Eduardo entre El Goloso y El Pardo*⁶² (fig. 2), una representación del autor encasquetado y armado hasta los dientes —estos son figurados con una ristra de cartuchos de bala—, que es reflejo del crispamiento contenido durante el servicio militar. El óleo de *Los compañeros del pasado*⁶³ (fig. 3), por su parte, plasma el acoso al que le somete la fe y la historia, a través de un autorretrato metamorfoseado en can, sentado encima de una mesa con tapete, al que custodian personajes del *Entierro del Conde de Orgaz* y la efigie de Isabel la Católica. Mientras que su pareja, *Los compañeros del futuro*⁶⁴ (fig. 4), muestra a un perro sonriente con un abanico entre las patas, animalización igualmente del propio autor, como si posara para un fotógrafo de feria delante de un paisaje pintado. Se trata de una metáfora de la sumisión y actitud servil que Arroyo rechazó al huir del país. Y, para dejar clara su enemistad con las prácticas de la Iglesia, pintó *10 de mayo de 1947, Eduardo hace su primera comunión*⁶⁵. Dichas obras pertenecen al conjunto «Veinticinco años de paz», en el que nos detendremos más adelante.

⁶⁰ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 7.

⁶¹ Véase p. 194.

⁶² Óleo reproducido *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 25.

⁶³ M. Sager, «Retrato del artista», en VV.AA., *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, cat. exp., Fundación Juan March, Madrid, 2013, p. 126.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 127.



[FIG. 1] *Velázquez, mi padre*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
Colección particular.



[FIG. 2] *Eduardo entre el Goloso y el Pardo*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 112 cm



[FIG. 3] *Los compañeros del pasado*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.



[FIG. 4] *Los compañeros del futuro*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
Colección particular.

En definitiva: nada más jurar bandera con veintiún años (que en 1958 era cuando se alcanzaba jurídicamente la mayoría de edad), puso rumbo a París renunciando con ello a toda esta carga, familiar y social, a la que se había visto sometido.

La suya era una situación inusitada y compleja, por no decir irreparable, pero en su otra cara también le otorgaba una libertad excepcional para franquear las normas de todo hogar, e incluso para eludir la religión y las leyes de su patria. La ausencia del padre le eximía de la exigencia paterno-filial que correspondía a cualquier joven de su época, sexo y edad. De haber vivido su progenitor, este salto allende los Pirineos

habría sido impensable. Y aquí traemos a colación las propias palabras de Arroyo: «Yo tengo la impresión de que, en el fondo, mi padre se murió para salvarme. Lo he pensado siempre. Es curioso decirlo, pero me liberó de este contrato extraño, intangible, padre-hijo que todos firmamos ante notario»⁶⁶.

Paradójicamente, a él debía el haber obtenido las facultades necesarias, en el idioma y la cultura del país vecino, para poderse autoexiliar a París e integrarse con soltura en su vida diaria. En cualquier caso, fuera como fuera, no podemos ignorar que sobre la base de esta circunstancia estaba su madre, una mujer fuerte, independiente y lúcida —punto de referencia constante para Eduardo— que, aunque siempre dura y exigente con él, auspició en todo momento su autonomía y, en el momento clave para que este joven veinteañero se echara a volar, no presentó la menor tentativa de disuadirlo⁶⁷.

Y así fue cómo Eduardo Arroyo pudo optar por el exilio exterior, como fue el camino en la primera postguerra de otros muchos artistas e intelectuales españoles que se veían obligados a escapar de la represión practicada con extraordinaria dureza por el régimen del general Franco y que se manifestaba a diario en forma de detenciones, encarcelamientos, agresiones físicas o ejecuciones. Como sabemos, hubo otros, sin embargo que eligieron la resistencia silenciosa permaneciendo dentro del país⁶⁸.

⁶⁶ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 33.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 61.

⁶⁸ V. Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II, 1940-2010*, Madrid, Machado Libros, 2013, p. 24.

2.- PARÍS ERA UNA FIESTA

Aquella ciudad a la que llegó Arroyo en 1958 era sinónimo de libertad, un lugar particular de una bohemia salvaje y exultante muy cercana todavía al París de las vanguardias clásicas. Tan solo habían transcurrido trece años desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, de la ocupación alemana de Francia. Era todavía tiempo de transición para un país debilitado por la gran crisis colonial, cuyo inicio había marcado la reciente guerra de Indochina y prolongaba, entonces, el conflicto armado de liberación de Argelia. Aún estaba por venir el amplio programa de reconstrucción y modernidad que tenía en vistas el recién llegado presidente de la V República, Charles de Gaulle (1958-1969).

París se convirtió, entonces, en el lugar idílico para un joven escritor novel que huía de su país, de su ciudad, donde solo había podido acercarse a la literatura realizando labores subalternas en rotativos de derechas, para cumplir un sueño, su vocación temprana: publicar libros. Claro que esta salida impetuosa también lo alejaba de la única lengua que dominaba con plena espontaneidad, el español; por lo que, más que un proyecto congruente, su aspiración a ser escritor en un idioma que no era el propio, más bien resultaba una «ilusión». Solo la inexperiencia de su edad y lo constreñido de su situación personal podían explicar la ceguera a un fracaso literario que antes o después no se iba a hacer esperar⁶⁹.

Montparnasse

No obstante, el azar quiso que el recién llegado a la urbe de acogida no se instalara en el barrio de los escritores, que era Saint-Germain-des-Prés, sino en el de los pintores, en Montparnasse. En este París todavía cercano, de vida callejera en torno a las tertulias, a los cafés, en seguida se empezó a codear con artistas de la talla de Max Ernst, Picasso, Giacometti, Calder, De Chirico, Saul Steinberg, Oppenheim o Michaux, tomando contacto con un universo completamente nuevo y desconocido para él como era el arte contemporáneo. En cuestión de meses, Arroyo comenzó a interesarse por la pintura, a vivir la vida de esta, a ver cuadros originales de Léger o

⁶⁹ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit.

Picasso que tanto distaban de los lienzos clásicos que conocía del Museo del Prado, a frecuentar el café du Dôme donde todos estos creadores se daban cita, o en La Coupole.

Toda aquella efervescencia le hacía olvidarse transitoriamente de la escritura como medio de vida, cuya práctica, además, a medida que la lengua materna se iba anquilosando y contaminando del francés, resultaba más difícil y contradictoria. Y este idioma adoptado, por otro lado, aunque lo fuera desde edad infantil, no llegaba a alcanzar las dotes necesarias para convertirse en el instrumento de su expresión literaria. Se podía decir que sus sueños no habían evaluado las dificultades que acarrea el exilio lingüístico, aun en la mejor de las condiciones, y el largo tiempo que se requiere para cambiar el peso de una balanza léxica, pues, en rigor, donde está la patria o casa de uno, como ha apuntado Calvo Serraller, es sin duda alguna la lengua⁷⁰. Así es que, de pronto, Arroyo encontraba su vida en un *impasse*: la falta de práctica con la escritura le había llevado a resistirse, y la resistencia a perder toda habilidad.

Cierto es que nuestro protagonista estaba dispuesto a vivir de cualquier manera, pues, a fin de cuentas, a París había ido a la aventura en busca de otras formas de vida, pero siempre y cuando estas estuvieran dentro del desorden vital de la bohemia. Los oficios de subsistencia que iba encontrando para no verse expulsado por su residencia forzosa, como lector de español en la Escuela Superior de Comercio o profesor de español, lo alejaban demasiado del panteón de las musas. De manera que, a costa de ver en su día a día a pintores de diferentes generaciones, emigrantes como él, que se habían agarrado al imán de París para prosperar, vislumbró que él también podía pintar. Y empezó a hacerlo de la manera más inmediata posible: en las calles y provisto del lápiz y la barra de color que había manejado desde niño. Ofreciendo caricaturas y retratos al público de los bares y pinturas de acera a los viandantes de a pie, empezó a ganarse el sustento, además de otros ingresos que lograba con la ilustración en revistas como *Point de vue-Images du monde* o *Marie Claire*⁷¹.

«Pintar por los suelos» le permitió percatarse, poco a poco, de que la imagen bien podía sustituir a la palabra y de que, inconscientemente, desde niño había tenido entre sus manos el instrumento de un lenguaje universal, de sintaxis libre, que no le

⁷⁰ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 121-124 y 143-152.

⁷¹ J. Ameline y B. Ajac, «Entretien avec Eduardo Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 283.

presentaba el menor freno para poderse expresar. Este no conocía fronteras lingüísticas, pero tampoco culturales: llegaba incluso al corazón de los miles de iletrados españoles que había conocido un año antes en la base militar de El Goloso.

Y no solo eso, sino que la visión patética y cotidiana de la emigración y el exilio que Arroyo tenía ante sí, en París, ponía irremediabilmente cada cosa en su sitio y empezaba a hacer de él otra persona. Era una realidad dura, llena de escaseces y de penurias, en absoluto proclive a impulsar proyectos. Por un lado, esta le hacía ver que el fracaso de dejar aparcada indefinidamente la literatura no era tal, pues se trataba de una mera ensoñación, y solo de ilusiones, como bien sabemos, no se puede vivir; y, por otro, convertía lo que hasta entonces había sido un mero divertimento infantil, su aptitud casi innata para dibujar, en su nuevo medio de subsistencia. De forma que, lo que no podía conseguir con el idioma hablado, lo iba a lograr a través del lenguaje mudo de las imágenes: «¿Pero cómo renunciar al dulce veneno de las palabras? La única solución era pintar. Escribir significa hablar. La pintura sustituiría a la palabra»⁷².

Primeros cuadros

Así fue cómo Arroyo convirtió su *chambre de bonne* en taller y empezó a manejar el pincel. La fortuna también quiso que Madame Blot, la propietaria de esta habitación de alquiler —antaño cuarto de servicio de las casas pudientes—, viendo su ímpetu artístico, le traspasara un caballete, unas telas y pinturas que habían pertenecido a su difunto marido⁷³. Cambiar la pluma y el papel por el lienzo y el pincel era, sin duda, una apuesta osada, pues Arroyo no había pintado más que tres cuadros al óleo antes de ir a París: un autorretrato, un retrato de su hermana y otro del escritor Jorge Cela Trulock (hermano de Camilo José Cela), compañero suyo de la Escuela de Periodismo, que tenía cara cubista⁷⁴. De cualquier manera, nuestro protagonista ya había dado sobradas muestras no solo de ímpetu e intrepidez sino de talento para el dibujo⁷⁵.

⁷² E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 176.

⁷³ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 147-148.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Según cuenta el propio Arroyo en el Liceo Francés había dos profesores que eran pintores de gran valía, Alberto Manauts Viglietti y Carlos Pascual de Lara que le tenían en mucha estima y juzgaban que

Sus primeros cuadros en París recuerdan a la «España negra», al tener como motivo, en clave cáustica y tratamiento matérico del color a lo Dubuffet —pintaba mezclando arena—, toreros, picadores, militares, cardenales o efigies de Felipe II. El crítico Gérald Gassiot-Talabot los definió como «expresionismo un poco sucio»⁷⁶, aunque en realidad hay que verlos como lo que son: unos ensayos transitorios con los que Arroyo buscó primordialmente ingresos para su manutención. Con estas pinturas bajo el brazo se presentaba en las galerías parisinas de la Rive Droite para hacerse un nombre, aunque fuera a costa de dejarlas en depósito. Y en uno de estos impulsos de sustento conoció a Georges D  tais, dueño de la galería Claude Levin, quien se interesó de inmediato por ellas, comenzó a vendérselas y, meses más tarde (en 1960), terminó por convertirse en su marchante oficial. Vender por entonces un cuadro figurativo en el mercado artístico parisino no era tarea fácil, ya que las galerías solo apostaban por la pintura abstracta de *L'  cole de Paris*, a excepción de algún caso puntual que se ocupaba de la pintura surrealista abanderada por Breton.

Arroyo ya estaba plenamente afincado en la pintura, entregado al oficio en su *chambre de bonne*, cuando a través del inquilino de la puerta de al lado, un dibujante de cómics llamado Peter Orlando, parecía llegarle el que fuera su primer golpe de suerte. Este le presentó a un pintor canadiense que le habl   del Salón de Joven Pintura y le anim   a participar en él. Entrar a formar parte del gran encuentro anual de artistas de menos de cuarenta años que se proponían renovar el realismo en París, sin duda, le auguraba futuro, a la vez que se le imponía como su gran prueba de fuego.

tenía talento. El segundo le llevaba al Museo del Prado en A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 36.

⁷⁶ G. Gassiot-Talabot, *Treinta anni dopo*, cat. exp., Galleria d'Arte Borgogna, Milán, 1970.

Los Salones

Arroyo se puso manos a la obra y, en efecto, el año de 1960 se convirtió en una fecha crucial de su trayectoria. El cuadro que envió a la XI edición del Salón, *La corrida de la mariposa*, fue admitido. A partir de ahí, los críticos empezaron a hablar de él en los periódicos y comenzó a interesar al resto de artistas del certamen, que años después le invitarían a ser miembro de su comité.

Semejante reconocimiento unánime a su talento en el medio artístico hizo que Detais, a quien acabamos de citar, quisiera convertirse entonces en su representante comercial y que al año siguiente, en 1961, cuando Arroyo contaba con veinticinco años, le organizara su primera exposición individual en su galería Claude Levin de la calle Mont-Thabor, que fue recibida de la siguiente manera: «Este joven español considera el universo con un ojo sarcástico. Sus personajes: el general, el viudo, el emperador, etc., son tratados con mucho humor, en un estilo voluntariamente inocente y que recrea con un expresionismo infantil»⁷⁷. En suma, la incorporación de Arroyo al circuito del arte había sido meteórica: en apenas dos años había logrado entrar en el mercado puro y duro de las galerías y en el medio académico del Salón⁷⁸. También es sintomático observar que este pintor español furioso y decidido, por el que apostaba Detais, con la ayuda de algunas alusiones históricas empezaba ya a tratar a sus personajes en función del pasado. Su veta historicista ya se hacía manifiesta.

Arroyo achaca la rapidez de su éxito al hecho de que sus cuadros resultaban distintos y originales, al no haber sido erosionados por una educación pictórica reglada —ni clásica, ni contemporánea— en la academia o en la universidad. Su instrucción había sido de lo más tradicional. Fue conociendo los rudimentos del oficio en la convivencia con otros pintores, en la calle, en los cafés, en las casas o en los mismos salones de pintura⁷⁹. Pertenecía a una generación en la que los artistas se formaban los uno con los otros. Se trataba de una comunidad bastante abierta y solidaria que compartía proyectos, ideas, discusiones, y en la que los viejos creadores consagrados tenían un espíritu paternalista, puesto que se interesaban por lo que hacían los jóvenes, les invitaban a sus estudios, e incluso proponían a los que juzgaban más capaces para participar cada año en el Salón de Mayo, una importante reseña anual nacida de la

⁷⁷ M. Seurière: «De l'Humour», *Arts*, París, n.º 845, 29 de noviembre-5 de diciembre de 1961.

⁷⁸ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., pp. 64-67.

⁷⁹ J. Ameline y B. Ajac: «Entretien avec Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 283.

Resistencia y de la postguerra. Dicha convivencia con figuras consagradas del arte significaba un gran impulso para el artista incipiente, una gran dotación impagable para su formación plástica.

Dentro de este natural engranaje, Arroyo conoció a Paul Rebeyrolle, el pintor veterano que en su día había promovido del Salón de la Joven Pintura; y al que pronto tuvo que agradecer que, siendo él aún un pintor primerizo, le ayudara enormemente haciéndole entrar en su galería y en la XIV edición del Salón de Mayo, en 1963, una participación que se repetirá en años posteriores⁸⁰. Otro artista maduro cuyo contacto, en forma de paseos nocturnos de vuelta a casa a la salida de los cafés, tanto aportó a Arroyo, como bien recuerda, fue Alberto Giacometti⁸¹. Y, por supuesto, Picasso que, aunque ya entonces contara con ochenta y tantos años y nuestro protagonista no tuviera contacto directo con él, lo seguía impregnando todo en Francia. Tan pronto le entrevistaban en la radio como los periódicos hablaban de él o los artistas acudían a visitarlo a su casa del Midi en peregrinación... Ambas figuras han conformado su idea de lo que es ser pintor, Giacometti en lo que respecta a la obsesión que ha de tener un artista y Picasso en cuanto al comportamiento del que este debe hacer gala⁸².

Este tipo de relaciones cercanas e intensas entre los colegas de su gremio era la tónica general. Arroyo también recuerda cómo los jóvenes del *Equipo Crónica*, Rafael Solbes (1940-1981) y Manolo Valdés, iban a visitarle en autobús desde Valencia para ver lo que se hacía en Francia, para obtener la «información del mundo» que entonces no llegaba a España. El pintor de Madrid era consciente de que «en aquella época lo único que tenía era información, porque vivía en París, en el corazón de los hechos»⁸³. También le consta cómo les fascinaba la forma de vida de los artistas a través del Salón de la Joven Pintura y cómo pronto captaron la necesidad de estar unidos, de hacer grupo.

Pese a todas estas vivencias, al agarrarse férreamente al pincel, Arroyo no olvidó al voraz Saturno de libros que llevaba dentro, ni tampoco su ímpetu comunicativo. A fin de cuentas, lo que hizo fue reubicar su empeño narrativo en el arte de la pintura. Por eso, sus cuadros rezuman ideas, huelen a historia, a literatura; y nunca ha dejado de hacer mención a su esencia de escritor: «Yo soy sin duda un escritor truncado que

⁸⁰ *Ibídem*, p. 284.

⁸¹ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 149-152.

⁸² *Ibídem*, p. 307.

⁸³ *Ibídem*, p. 72.

ha pintado varias novelas y algunos relatos. Este afán literario me ha llevado a bañar en aceite de linaza una serie de historias y de cosas. Este deseo, esta aspiración “narrativa”, empieza siempre por un título. Me es difícil concebir o imaginar un cuadro sin título»⁸⁴.

De manera que, para concluir este episodio, debemos advertir cómo su traslado a París implicó su primer brinco artístico: sustituir el lenguaje de la escritura por el de la pintura para no quedar excluido del reportaje de la realidad cotidiana. Un cambio de carril que resolvería con notable éxito y que, como vamos a ver, se iba a convertir en el hábito o estrategia más recurrente para renovar los planteamientos de su creación. A lo largo de su camino ha saltado continuamente por diferentes especialidades artísticas pero volviendo siempre al epicentro de la pintura. Estas palabras resultan reveladoras al respecto: «La mejor manera de avanzar es meterte donde no te llaman y, sobre todo, ponerte a hacer lo que no sabes»⁸⁵. A este juego de salirse del cuadro, para volver a él más armado, Arroyo también lo llama «merodear». Y, al mismo tiempo, autoexiliarse, distanciándose de todo lo que le había venido dado, supuso la primera prueba de que iba a contramano de la historia española más reciente, un paisaje negro que dividía a las familias entre ganadoras y perdedoras. Para Arroyo, la suya estaba entre estas últimas porque su padre había negado la victoria y su abuelo perdido toda su fortuna a causa de la contienda civil. No obstante, no se quería resignar, él quería imponer su propia versión de los hechos. Solo el paso de los años le ha demostrado que paradójicamente, como en el boxeo, el que gana pierde y el que pierde gana, pues a la postre la visión del perdedor es mucho más constructiva y fuerte que la del victorioso: «A los únicos que al final ha servido el franquismo es a los perdedores»⁸⁶.

En cualquier caso, en Francia fue donde formalizó su oposición al franquismo. Antes de salir de España ya condenaba el autoritarismo, al igual que el resto de jóvenes inquietos de su generación, pero era un rechazo inoperante a base de burlas, bromas, escarnio y, a veces, también de rabia. Aún no militaba, no había tomado posición. Poner distancia⁸⁷ de por medio y ver España desde el exterior le sirvieron para desarrollar inmediatamente su conciencia crítica y empezar a urdir agitación y política. También es cierto que en aquel momento la presencia del Partido Comunista

⁸⁴ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», op. cit.

⁸⁵ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 29.

⁸⁶ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., pp. 36-37.

⁸⁷ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 53.

de España (PCE) era muy grande. Aunque resulta obvio, no podemos olvidar que el régimen político totalitario establecido en España tras la Guerra Civil y hasta 1975 hizo que la política impregnara todos los terrenos y niveles de vida de su sociedad.

3.- DAR EL GOLPE EN EQUIPO

El Salón de la Joven Pintura y la Nueva Figuración

En París, Arroyo empezó a exhibir todos los años en el Salón de la Joven Pintura —en la edición de 1962 fue admitido con *Napoleón al infierno* y en la de 1963 con *General resfriado*⁸⁸—, la plataforma en la que, a comienzos de los sesenta, empezaban a unirse los escasos pintores dedicados a una nueva figuración con el propósito de romper la hegemonía del informalismo ya plenamente institucionalizado, y de renovar la tradición apartándose de la pintura más académica. Se trataba de un grupo heteróclito de pintores europeos residentes en París, entre los que figuraban Dubuffet, Bacon, Baj, de Staël, algunos veteranos del grupo Cobra, o incluso el chileno Matta...⁸⁹, y dentro de cuya tónica se ubicaba ya a Arroyo pese a no formar parte de la primera exposición que reunió al grupo con el rótulo identificativo de *Nueva Figuración* (1961), organizada por Jean-Louis Ferrier en la galería parisina Mathias Fels, ni tampoco de su segunda vuelta, *Nueva Figuración II* (1962), promovida por Michel Ragon. Sirva este extracto del primer catálogo para ilustrar cómo Arroyo pudo identificarse e integrarse rápidamente en esta nueva generación: «Esta “nueva figuración” se separa de la figuración tradicional descriptiva en tanto que es esencialmente alusiva. Tiene el gusto de lo fantástico, de la fantasía, de lo grotesco. Le gusta más la máscara que el retrato, el travesti que el traje de noche. Es a menudo cruel. Acusa, señala con la punta del dedo con insistencia»⁹⁰.

Esta generación de jóvenes artistas, enemiga de la modernidad, se sustentaba en la ideología comunista, de ahí que la nueva imagen que proponía estuviera completamente politizada. Y es que, en aquella época, en París todo era política. Había diferentes grupos de intelectuales, estaban los maoístas, los troskistas, los situacionistas, los anarquistas, los anticolonialistas, los indiferentes... Los artistas no solo pintaban, sino que tenían que imponer un punto de vista sobre la convulsa situación que se vivía en Francia con la guerra de Argelia y los vertiginosos cambios sociales que estaban transformando la mirada de la esfera global: la recién terminada Guerra Fría, la guerra de Corea, el gran problema de Vietnam, la intervención de

⁸⁸ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 30.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁹⁰ M. Ragon: *Nouvelle Figuration II*, cat. exp, Galerie Mathias Fels, París, 1962.

Estados Unidos en Santo Domingo, la primera guerra palestino-israelí, la muerte de Che Guevara, el arranque de la guerra cultural china, los conflictos raciales en Estados Unidos, etc.

El mundo del arte parisino, por lo tanto, estaba determinado por un espíritu fuertemente corporativista: existían diferentes clanes, cada uno con su propia ideología. Estaba el grupo del Nuevo Realismo, cuyo portavoz era el crítico Pierre Restany, estaban los *nuagistes*, por otro lado aún seguían muy presentes los surrealistas, que habían sido un polo de resistencia a las estéticas de la pintura pura y gestual, y la reciente banda de la Nueva Figuración que pronto iba a abanderar, en el plano teórico, el crítico Gérald Gassiot-Talabot⁹¹.

Como hemos visto, a Arroyo le interesaba la pintura como medio de comunicación, de ahí que en este París de «guerrillas del arte» se pusiera inmediatamente a buscar gente que hiciera el mismo tipo de obra crítica que hacía él. Así es que, cuando se topó con esta figuración de nuevo cuño, insolente y comprometida con la realidad de su tiempo, cuyo designio era hacer del pensamiento del artista el pilar fundamental de la obra, pensó que había encontrado la horma de su zapato.

A pesar de no ser este un movimiento instituido bajo un texto programático y una tentativa de unificación, la empresa que se proponía esta neofiguración —conectar el arte con la vida, con los periódicos, con la historia y constatar así la esterilidad de los vocabularios formalistas de la postguerra— resultaba verdaderamente rupturista y transgresora pues, como bien ha apuntado Arroyo, en 1960 nadie estaba interesado, ni de cerca ni de lejos, en una pintura llamada «figurativa», anecdótica y, por qué no decirlo, literaria⁹².

Por ello, para el desarrollo de este movimiento contestatario, que iba a alcanzar su plena constitución en 1964 con la muestra *Mitologías cotidianas* celebrada en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, el Salón de la Joven Pintura resultó ser una pieza fundamental. Esta asociación de artistas, que se había creado en 1949 como espacio de exposición alternativo al circuito del mercado del arte —monopolizado por la abstracción— y al de las instituciones públicas, estaba dotada de plena autonomía al

⁹¹ J. Ameline y B. Ajac: «Entretien avec Arroyo», en *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 285.

⁹² E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», op. cit.

ser los propios artistas quienes la gobernaban y gestionaban. De modo que la actividad reivindicativa del grupo de la Nueva Figuración fue, poco a poco, ganando terreno y repercusión entre las corrientes neofigurativas hasta tomar la delantera e incluso convertir dicha plataforma, a mediados de los sesenta, en el caballo de batalla de su pintura concreta y directa destinada a reflejar los hechos sociales de la época.

El hecho de que el Salón se convirtiera en escaparate de los debates ideológicos y políticos del momento solo se explica bajo el escaso intervencionismo, en materia artística, que marcó la presidencia del general De Gaulle, quien prestó espacios a los artistas para que organizaran salones y exposiciones, aparte de la excepcional circunstancia de que fueran los propios pintores quienes marcaran los derroteros del Salón de Mayo, el Salón des *Realités Nouvelles* o el Salón de Otoño. Aún no existía la armada de burócratas (comisarios, directores, conservadores) que encontramos hoy día en el mundo artístico, en buena medida a consecuencia de la nefasta reacción que causó la revuelta de Mayo del 68⁹³ en el Estado francés.

Bien pues, este es el contexto en el que se desplegó el aterrizaje y primeros pasos de Eduardo Arroyo pintor, quien, a pesar de su evidente personalidad propia, se vio impregnado inmediatamente de este espíritu militante generalizado. El contacto con la libertad, con la prensa independiente, con estos otros artistas, con lo que se hablaba, despertaron en él una conciencia política y, sobre todo, la necesidad de supeditar el arte de la pintura a estas inquietudes izquierdistas, ya que para el pintor que se encuentra enfrentado a los problemas de la sociedad no puede pasar desapercibida «la excitación que provoca el mundo actual». Y así, en fecha tan temprana como 1962, escribía un elocuente artículo titulado «El pintor lee el periódico» del que transcribo el siguiente extracto:

El arte informal, aunque permitió la liberación de ciertos complejos respecto a escuelas que habían perdido su sentido profundo, es decir la búsqueda de la luz y el realismo visual, fue también una tentativa de encerrar la pintura en un contexto convencional que sedujo durante quince años ocultando las preocupaciones de cualquier persona consciente de la época en la que vive. Esto fue gracias a la complicidad de una crítica oportunista entregada a un negocio cosmopolita. [...] El abandono de todas las fuentes

⁹³ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, Col. «Blow up libro Únicos», La Fábrica, Madrid, 2012, p. 92.

étnicas, geográficas y cronológicas ha llevado a la pintura a una uniformidad cercana a la noche⁹⁴.

Dentro de este ambiente de compromiso, la conciencia de Arroyo sobre los problemas de España se hizo, evidentemente, más obsesiva. Empezó a interesarse por todo lo que pasaba del otro lado de los Pirineos, por todo el espectro que iba a ser el país hasta la muerte de Franco. Y una figura clave para este despertar combativo fue, sin duda, Gilles Aillaud (1928-2005), con quien entró en contacto en el año 1961⁹⁵. Fue a través de su segunda mujer, la italiana Grazie Eminente, que conocía a amigos de este en Roma⁹⁶. Aillaud era un pintor comprometido con la extrema izquierda, cuya extraordinaria dimensión intelectual iba a tener gran peso en la definición de la personalidad creadora del joven español. Arroyo lo manifiesta de la siguiente forma: «Nosotros pensábamos, mucho bajo la influencia de Gilles Aillaud, que el debate estaba en someter el arte a preocupaciones ideológicas más que estéticas»⁹⁷. Con él formaría un triunvirato artístico memorable, cuyo tercer componente vamos a presentar ahora, y entablaría también una amistad cómplice, a todas luces ejemplar, puesta de manifiesto a lo largo de las décadas con numerosas colaboraciones, tanto en el plano pictórico, como en el teatral con varias escenografías conjuntas para el director alemán Klaus Michael Grüber, al que nos referiremos más adelante. En este primer acercamiento, a Arroyo ya le impactaron sobremanera las escenas de animales enjaulados del artista francés; de hecho, fue quien lo presentó al galerista Georges Detais, cuando aún era un desconocido en el medio artístico⁹⁸.

Dos años más tarde, Arroyo conocería en Florencia, en la exposición *La Nuova Figurazione*, en compañía de Detais⁹⁹, al llamado a ser el tercer componente de la alianza que empezaba a fraguarse con Aillaud, el pintor Antonio Recalcati, a quien animaría a establecerse en París y pondría en contacto con Aillaud para formar la que

⁹⁴ E. Arroyo, «El pintor lee el periódico», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 11.

⁹⁵ Aillaud cita este encuentro en su autobiografía *Ver sin ser visto*, tal y como señala Arroyo en *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 308.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ J. Ameline y B. Ajac, «Entretien avec Eduardo Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 284.

⁹⁸ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 10 y J.P. Thibaudat, «Gilles Aillaud, avancez le décor!», *Libération* (París, 22-IV-2002).

⁹⁹ J. Ameline y B. Ajac, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 59.

resultó ser la facción más radical y politizada de la Nueva Figuración que enseguida iba a empezar a deleitarse con el escándalo en equipo.

El artista en el mundo

A medida que Arroyo se fue haciendo revolucionario, junto a sus colegas de profesión en esta ciudad receptora de toda la información internacional, fue agrandando también su campo de acción, pasando de lo local a lo general —España como asunto pronto se le iba a quedar pequeña—, hasta llegar a las acciones colectivas de Mayo del 68¹⁰⁰.

Paralelamente, a esta batalla de tratar de imponer nuevos valores y posiciones en la pintura pronto empezaron a agregarse más artistas, de manera que en la III Bienal de París, inaugurada en otoño de 1963 en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, la avanzadilla figurativa se encontraba ya bien perfilada, tanto en lo que a sus códigos visuales se refiere, que pasaron de ser alusivos a plenamente descriptivos, como a la nómina de representantes. El comité responsable de esta cita internacional apostó en esta selección por varios de los artistas que estaban invocados a desempeñar un papel decisivo en los años venideros, Aillaud, Bertholo, Camacho, Erró, Télémaque, Recalcati, Pinoncelli, Rancillac y Arroyo, entre otros, junto a artistas figurativos del entonces incipiente arte *Pop* británico como Hockney, Blake, Jones, Boshier y Phillips¹⁰¹.

Aquí Arroyo protagonizó el espacio dedicado a la denuncia del totalitarismo y la represión dentro del colectivo *L'Abattoir* —‘El Matadero’— junto a Brusse, Biass, Camacho, Pinoncelli, Zlotykamien, animando la reunión con las vísceras de *Los cuatro dictadores* (fig. 11). Colgar en serie a los líderes de los cuatro regímenes dictatoriales del momento, Franco, Mussolini, Hitler y Salazar, supuso su primer impacto público y, en cuanto a uno de los dos generales aún en activo, Franco, la protesta inmediata del Gobierno de España, tras la cual la organización decidió enmascarar las enseñas de los fondos de los cuatro paneles¹⁰² con un contrachapado para atenuar semejante escándalo. Más adelante, en el análisis de obras, le dedicaremos la atención específica que merecen.

¹⁰⁰ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 91.

¹⁰¹ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., pp. 30-31.

¹⁰² J. Ameline y B. Ajac: *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., pp. 59-60.

En relación a la asociación de la Nueva Figuración con el *pop art* que hizo la III Bienal de París, exhibiendo juntos a sus respectivos representantes, conviene hacer un breve paréntesis aclaratorio, ya que muchos han sido (entre ellos, el propio Michel Ragon¹⁰³) los que han querido ver en el grupo que nos ocupa una vertiente francesa más del *Pop*. Sin embargo, esta nómina no es discípula de los pintores americanos, ni tampoco de los neofigurativos ingleses. Pese a su vinculación cronológica, a su referencia compartida con el folclore urbano en código realista y a la reacción común de estos tres frentes a las estribaciones más oficialistas del informalismo —la abstracción se había convertido en una especie de academicismo que ya no hacía vibrar—, la Figuración Narrativa había nacido de manera independiente o, mejor dicho, como tendencia antagónica al *Pop*.

Tres sellos singulares hacen diferir el programa teórico de la Figuración del movimiento de la cultura popular: su empeño narrativo y literario, su marcado sesgo político y el trasfondo de denuncia de sus «imágenes de choque». Es precisamente esta posición de compromiso de sus artífices, que descargan su subjetividad emotiva en la más rabiosa actualidad, la que la enfrentó también al arte *Pop* francés o Nuevo Realismo, cuyo manifiesto fue presentado por el crítico Pierre Restany en Milán en 1960. Los nuevos figurativos consideraban a estos artistas como «inocentes que no vivían los grandes conflictos de la época, políticos, morales, sociales y estéticos»¹⁰⁴, por dedicarse a la mera constatación con una pintura hierática e impermeable, muy distante de sus escenas críticas que pretendían hacer saltar por los aires el paisaje de la vida, el colonialismo, los fascismos, el imperialismo americano, la arrogancia y el autoritarismo del *gaullismo*...

Arroyo, además, nos aclara en varias ocasiones¹⁰⁵ que los artistas franceses a comienzos de los primeros sesenta no estaban al corriente de lo que se estaba llevando a cabo simultáneamente en Norteamérica. Sí había relación, sin embargo, con el *Pop* inglés al que les unía una cierta simpatía que se hizo manifiesta, en 1965, cuando

¹⁰³ Este fue el crítico que acompañó al grupo en su primera fase, quien de hecho lo bautizó como «Nueva Figuración». Ver F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁴ J. Ameline y B. Ajac, «Entretien avec Eduardo Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 285.

¹⁰⁵ Las dos más recientes en la entrevista para la exposición *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., y en la conferencia ofrecida en el Museo Thyssen-Bornemisza con motivo de la exposición *Los Mitos del Pop*, en 2014.

varios pintores británicos fueran invitados al Salón de la Joven Pintura para exponer sus obras junto a ellos. Y esto a pesar de que las alegres circunstancias que se vivían entonces en Gran Bretaña no tuvieran nada que ver con los graves problemas coloniales que presentaba Francia.

El primero encargado en demostrar que la Figuración Narrativa era un polo de resistencia al *pop art* triunfante fue Gassiot-Talabot con su exposición *Mitologías cotidianas* (1964), ampliada en 1971 con la segunda parte, *Mitologías cotidianas II*. Su tesis sostenía que la Nueva Figuración, para renovar la imagen pictórica y dotarla de armas críticas frente a una realidad contable cada vez más compleja —que «suscitaba la náusea y el sarcasmo más que la adhesión»—, había recuperado el carácter narrativo y temporal de la pintura, pues solo desde esta dimensión era posible salir del confort testimonial del *Pop* y denunciar lo innoble del mundo exterior.

Arroyo compartió con este crítico, desde que se conocieran en el año 1963 con ocasión de la Bienal¹⁰⁶, una misma apreciación y lectura del papel que debía desempeñar la figuración crítica. Así pues, todavía treinta años después, en 1993, se refirió de la siguiente manera a la denominación de «Figuración Narrativa» acuñada por Gassiot-Talabot para apelar al grupo: «Yo soy seguramente uno de esos que en el fondo no han parado de estar embarcados en este bello título, más sensible que “Nueva Figuración”. Es lo cotidiano lo que condiciona la obra, la biografía del artista lo que hace funcionar el cuadro, es la mitología de cada día, con sus súplicas, la que nos “mete” en la idea de hacer»¹⁰⁷. A partir de esta sentencia, que conecta irremediabilmente la pintura con la historia de cada cual, no es difícil entender por qué Arroyo arremete contra el alfabeto internacional del arte contemporáneo que no hace diferencias entre artistas de Cáceres, Estambul, Osaka o Montreal, con orígenes y circunstancias tan dispares, además de contra un mercado global y un funcionariado internacional en gestión museística que recurre a la clonación de propuestas¹⁰⁸.

Para concluir este apresurado apunte, señalo una prueba de esta divergencia de intereses estéticos entre los representantes de estas nuevas tendencias figurativas sesenteras y los miembros de la Figuración Narrativa más desmarcados de las que

¹⁰⁶ D. Bozo y G. Gassiot-Talabot, *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNAM-Centre Georges-Pompidou, París, 1982, p. 8.

¹⁰⁷ Extracto del catálogo de la exposición de la galería Dionne reproducido en J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, París, Editions du Félin, 2006, p. 53.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 93.

consideran meras propuestas formales: El último episodio de la serie pictórica *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp* (1965) de Aillaud, Arroyo y Recalcati en el que se burlan de las grandes figuras del *Pop* americano y del *Nouveau Réalisme*, al representar a Rauschenberg, Oldenburg y Warhol, junto a Raysse y Arman, y su crítico Restany¹⁰⁹, como portadores del ataúd del difunto padre del vanguardismo Duchamp, entonces solo imaginado, cubierto con la bandera estadounidense.

La radicalización de las guerrillas del arte

Reconduciendo el hilo de nuestra disertación, ese año de 1963 no estuvo falto de acontecimientos para Arroyo, cuya aureola de exiliado político y, ahora ya, de pintor censurado por el gobierno franquista, iba a serle favorable en el subversivo contexto del Salón de la Joven Pintura. Así pues, entró a formar parte de su comité director, manteniéndose como dirigente y agitador del mismo hasta 1969. A lo largo de este año, además, el Salón vivió un pequeño «golpe de Estado» en el que Henri Cueco, joven pintor comunista y entonces presidente, fue convencido principalmente por Biras, Rebeyrolle y los recién llegados a escena Arroyo y Aillaud¹¹⁰ para aumentar la nómina de artistas con convicciones más radicales dentro del jurado. Su objetivo era dar entrada a una pintura más expresiva, crítica y beligerante que pudiera renovar las esclerotizadas bases del Salón y fuera más acorde con la «nueva realidad». Es decir, querían hacer del Salón un lugar de afirmación de una nueva vanguardia rupturista con lo inmediatamente anterior¹¹¹, e incluso con la pintura académica de estilo *pompier* a la que todavía se daba cabida.

En este foro de debate estético e ideológico en torno a los derroteros del Salón, y en las conjuras armadas en la comunidad artística de La Ruche¹¹² por parte de los creadores más progresistas, Arroyo se convirtió ya en un pintor plenamente combativo

¹⁰⁹ Entrada ya la década de los sesenta, las obras de Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol... se exponían en las galerías parisinas e incluso formaron parte del Salón de Mayo de 1964; constatándose su influjo en el arte francés. Además, en 1964 Rauschenberg obtuvo el primer premio de la Bienal de Venecia. C. Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., pp. 76-77.

¹¹⁰ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 32.

¹¹¹ *Ibidem*; J. Ameline y B. Ajac: *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 24.

¹¹² La Ruche, que en sentido literal significa la colmena, fue un edificio octogonal de estructura de hierro diseñado por Eiffel como pabellón de vinos para la Exposición Universal de 1900 que, gracias a la iniciativa del escultor A. Boucher, dos años después fue desmontado y recreado en la parisina llanura de Vaugirad para dar alojamiento y taller a artistas sin recursos.

que arremetía contra todo: contra el Estado, contra el ministro Malraux, contra determinada crítica artística... Fueron unos años trepidantes que transformaron su posicionamiento en el medio artístico francés, dándose a conocer, aunque tampoco estuvo falto de enemigos y denostaciones frecuentes¹¹³.

Por aquel entonces empezaron a ser asiduas sus estancias en Italia, donde también empezó a ser reconocido y a vender bien sus cuadros, sobre todo en Milán. Allí arrancaron, de igual modo, nuevas amistades con artistas italianos como Francis Biras, Lucio Fanti, Fabio Rieti, Titina Marelli o Pierre Buraglio, con quienes mantuvo una estrecha relación al residir todos ellos también en París. Dichas relaciones se verían enseguida reforzadas con las estancias veraniegas conjuntas en la localidad amalfitana de Positano, a partir del año 1964¹¹⁴.

El año de 1963 fue también el de su primera exposición en España, en la galería Biosca de Madrid, cuyos resultados en seguida comentaremos, aunque es fácil de suponer teniendo en cuenta la efigie que Arroyo había presentado del Generalísimo oficialmente en París tan solo unos meses antes.

En la siguiente edición del Salón, en 1964, Arroyo, ya con veintiséis años, ejerció la influencia que le otorgaba su puesto en el comité para invitar, de manera masiva, a artistas nunca expuestos hasta la fecha y firmes defensores de dicha nueva figuración, entre ellos Aillaud, Burri, Recalcati, Rieti o Pinoncelli; y de una forma menos directa a representantes del *pop art*. El hecho de que les dejaran exponer, incluso sin haber pasado por el jurado, fue una osadía diversamente acogida. Arroyo justificó su acción de la siguiente manera: «Después de quince años de no participación al espectáculo del mundo, de experiencias informales, de narcisismos excesivos, nosotros abordamos una fase nueva, el arte que compromete más al espíritu del arte que a su vocabulario, nosotros entendemos participar totalmente a lo real. Esto es acusar, denunciar, clamar y no fugarse de los temas tabús como la política o la sexualidad»¹¹⁵.

Dicha «apertura de puertas» contribuyó a hacer estallar un conflicto de intereses en el seno del comité, entre la facción más moderada y la más liberal, que se saldó con una nueva asamblea general electiva en beneficio de este segundo bando, puesto que

¹¹³ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., p. 106.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 105.

¹¹⁵ J. J. Lévêque, «Le Salon de la Jeune Peinture écartelé entre Bonnard y Bacon», *Arts*, n.º 945 (París, I-1964).

entre los nuevos remplazos de la junta estaban la incorporación de Aillaud, Recalcati y Biras, entre otros¹¹⁶. A partir de ahí, el Salón se orientó definitivamente en una línea más comprometida, así como a delimitar las diferencias con respecto al arte *Pop*. Los miembros de su comité invitaron a colectivos de artistas extranjeros como el grupo español Equipo Crónica —primera exposición en Francia—, el grupo alemán Spur o incluso a un grupo checo, además de a artistas británicos como Hamilton, Paolozzi, Cohen o Phillips¹¹⁷.

Gilles Aillaud, por su parte, empezó a hacerse cargo de los textos del *Boletín de la Joven Pintura*, que dejó de ser una octavilla informativa, con la relación financiera de las cuentas del Salón, para convertirse en una revista de reflexión estética. Así pues, a través de este medio, un año más tarde el comité iba a anunciar la radicalización de su apuesta artística:

El próximo Salón de la Joven Pintura será a la vez objetivo y partidista en lugar de ecléctico y liberal como los anteriores. [...] Esto permitirá desplazar el debate del plano estético, es decir del plano de las relaciones entre el arte y la historia del arte, para situarlo sobre el plano que nos interesa, el de la relaciones entre arte e historia. [...]. Hay que continuar la tarea y acabar con esas leyes, llamadas fundamentales, que rigen la estructura de la obra de arte, y que no hacen más que mantener desde hace años la pintura en el terreno retórico del lenguaje de formas y de colores...¹¹⁸.

También el sesenta y cuatro fue el año en el que el crítico Gérald Gassiot-Talabot se convirtió en el portavoz ideológico de la Figuración Narrativa, dando como pistoletazo de salida la manifestación que, como ya hemos avanzado, lanzó al grupo, la célebre exposición que capitaneó en colaboración con Télémaque, Foldès y Rancillac, titulada *Mitologías cotidianas*. En ella se confrontó, por primera vez, la experiencia pictórica de artistas que querían devolver al arte su reinterpretación del mundo partiendo de la presencia invasiva de la imagen de masas en la vida cotidiana. En cuanto a su paradójico título, alusivo al concepto creado diez años antes por el semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980), podemos deducir la proclama de estos

¹¹⁶ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, Editions J. P., París, 1983, p. 40.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 50-51.

¹¹⁸ J. Ameline y B. Ajac: *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 89.

artistas ya que si el mito es por definición lo que escapa de nuestra realidad cotidiana, entonces no hay realidad cotidiana bruta, esta también está manipulada o infiltrada de ideología; lo que significa que también hay que constatarla y descifrarla, como hacemos con lo legendario¹¹⁹.

A esta muestra le siguieron otras, también de su cuño, destinadas a poner de manifiesto el anclaje del arte en la realidad política e ideológica, entre las que merece recordar *La figuración narrativa en el arte contemporáneo* (1965), *Tebeo y figuración narrativa* (1967) y *El mundo en cuestión* (1967) que contaron, todas ellas, con la presencia de Arroyo.

Este mismo verano dio comienzo también, la colaboración conjunta de Arroyo con Aillaud y Recalcati que iba a dar provocativas «acciones» pictóricas, con dos objetivos bien demarcados, por un lado, urdir una agitación política a través de las imágenes; por otro, plantear la situación que en esa nueva era de la vanguardia institucionalizada le correspondía a la pintura. Fue el primer estío que pasaron juntos en Positano, una estancia que propició la efervescencia de ideas hasta que de su cocción surgió su primera obra colectiva, *Una pasión en el desierto* (fig. 60), una secuencia de trece imágenes ejecutadas a seis manos del relato homónimo de Balzac¹²⁰. Su presentación meses más tarde, en enero de 1965, en la galería Saint-Germain de París, resultó ser el primer escándalo público del trío cómplice y el germen de la pintura que enseguida iba a pasar a denominarse Figuración Narrativa¹²¹.

La progresiva llegada al Salón de la Joven Pintura de estos pintores activistas que, según estamos viendo, compartían el mismo compromiso frente a la actualidad del mundo, hizo de este encuentro —hasta entonces limitado a colgar cuadros una vez al año— una estructura permanente generadora de debates, intercambios, colaboraciones, confrontaciones plásticas entre el interior y el exterior... Se convirtió en un foro dinámico, instigador de nuevas prácticas pictóricas militantes, tanto individuales como colectivas, que iban a tener un fuerte impacto en la sociedad. Para dar cuenta de la dimensión de su actividad basta remitirnos a hechos concretos, como fue la creación de la revista *Opus International*, la transformación del ya mencionado *Boletín de la Joven Pintura* y la creación de la sección *Animation, Recherche*,

¹¹⁹ C. Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p. 66.

¹²⁰ Véase nota n.º 68.

¹²¹ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 71.

Confrontation (ARC) en el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris¹²², donde Gassiot-Talabot, junto a Rancillac y Arroyo, presentarían la muestra *El mundo en cuestión* (1967), dedicada a pintores contestatarios antiformalistas, incluso los colectivos españoles *Equipo Crónica* y *Equipo Realidad*.

Todo este análisis y reflexión de los artistas en torno a la cotidianidad sociopolítica se llevó a cabo con el apoyo de las imágenes de los *mass media* o soportes de información populares, las generadas por la televisión, la publicidad, la prensa, pero, sobre todo, por el cine y los cómics, verdaderos creadores de la realidad. La reproducción pictórica de estas nuevas técnicas propició un lenguaje duro y frío, de factura aséptica e impersonal, que buscaba salir de la «amable estética de papá» para otorgar todo el protagonismo a la insolencia ruidosa del contenido representado. De igual manera, provocó la división formal del espacio pictórico en secuencias, bien en estilo continuo, bien por yuxtaposición de planos temporales, por compartimentación de escenas o metamorfosis de sujetos u objetos¹²³. Dicha estrategia plástica resultaba fundamental para volver a legitimar la importancia del discurso en el cuadro y disipar el protagonismo excesivo que habían cobrado las cuestiones formales y estilísticas en los años precedentes.

Como decimos, esta atmósfera de complicidad técnica y formal empezó a favorecer acciones colectivas de alto alcance subversivo dentro del Salón. La primera de ellas, tras el precedente inmediato de *Una pasión en el desierto* (1964), la promovió el propio Arroyo en la decimosexta edición de 1965, sirviéndose nuevamente de su posición preponderante dentro del comité. Propuso al jurado una práctica compartida de carácter provocativo, *Homenaje al verde*¹²⁴, que consistió en una burla insolente a las prácticas de la pintura tradicional y, en concreto, al género del paisaje que, hasta apenas un año antes, había sido una de las predilecciones del jurado y de los pintores del certamen. Cada uno de sus diecisiete miembros pintó un cuadro con una restricción formal de formato (2 × 2 m) y color: solo se podía emplear el verde. Nuestro artista llevó a cabo la composición *Un puente de Arcole, cinco lechugas, un cuchillo y cuatro mondas* (p. 116), que abordaremos en el capítulo dedicado a la historia.

¹²² Ibídem, pp. 83-85.

¹²³ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit.

¹²⁴ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 48.

Ahora bien, la obra colectiva que realmente iba a desencadenar una reacción generalizada sobre el rol del artista dentro de la sociedad y los fundamentos mismos del arte de vanguardia, fue *Vivir y dejar morir o el final trágico de Marcel Duchamp* (fig. 48), presentada por el referido trío unos meses más tarde fuera del Salón, en la muestra *La figuración narrativa en el arte contemporáneo* de la galería Creuze de París organizada por Gassiot-Talabot,

Este acto de «asesinato al padre» fue un sacrilegio que los amigos surrealistas de Duchamp no pudieron perdonar por ver en él un ataque directo a su movimiento, lanzando un manifiesto de condena a los tres autores «Le “troisième degré” de la peinture»¹²⁵ que dio la vuelta a París y recibió las firmas de una cuarentena de intelectuales, entre ellos la de André Breton, de modo que se cuenta como su último manifiesto antes de morir. Provocó también los sollozos de Niki de Saint Phalle delante del políptico y la puñalada de la poetisa egipcia Joyce Mansour a uno de los paneles, que a día de hoy sigue sin restaurar por deseo expreso de sus tres autores¹²⁶. Pero, sobre todo, implicó un inesperado golpe en el seno mismo de la Nueva Figuración que rompió el consenso tácito de solidaridad establecido de forma natural entre los artistas. Quienes hasta entonces participaban en las mismas exposiciones se dividieron. Klasen, Monory y Télémaque suscribieron la declaración ya citada, «Le troisième degré», mientras que Bertholo, Bertini y Voss firmaron la circular posterior «Les curés exagèrent (deuxième degré)»¹²⁷, para poner fin a estas querellas de capilla, demostrándose así los desacuerdos existentes sobre las perspectivas abiertas por esta nueva pintura. Con todo, esta enemistad no hizo vacilar en ningún momento a los verdugos de Duchamp, que siguieron arremetiendo contra la dictadura del formalismo en acciones posteriores. Para Aillaud, Arroyo y Recalcati, el sumo pontífice del arte vanguardista encarnaba la «idealidad del acto creador» y la excesiva subjetividad del artista contemporáneo. A sus ojos, los *ready-mades* no eran más que un gesto burgués puramente estético desvinculado del mundo pues, si en el arte la individualidad del artista invadía el terreno del discurso, entonces la pintura perdía su «poder de dar indicaciones» sobre la realidad recién acontecida, la que para ellos era su razón de ser.

¹²⁵ Reproducido, al igual que el siguiente que se cita a continuación, en D. Bozo y G. Gassiot-Talabot, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 91.

¹²⁶ F. di Rocco, «Quarante-cinq ans après», en M. Sager y F. di Rocco, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 88.

¹²⁷ Su título retoma el de un panfleto de 1956 que se mofaba de una exposición esponsorizada por compañías petrolíferas y en la que participaron André Balthassar y Pol Bury, ambos firmantes de 1965, en *Ibidem*, p. 90.

A partir de aquí se les empezó a distinguir como la facción más politizada de su generación.

La Joven Pintura y su Salón se terminaron de radicalizar y se convirtieron en el salón de la extrema izquierda activista cuando Aillaud tomó la presidencia y Arroyo el puesto de secretario del comité¹²⁸ en 1966. Arroyo y Aillaud constituyeron un tándem muy enérgico y eficaz que aportó una nueva dimensión a la dinámica del Salón en los años venideros. De hecho, la XVII y XVIII ediciones fueron especialmente abiertas y polémicas. Fe de ello da la convocatoria de 1967 en la que el comité, en reacción a la guerra de Vietnam, pidió a los pintores participantes un dibujo, litografía o grabado cuya venta posterior se destinó al pueblo vietnamita, con el nombre de *Vietnam, un dibujo para el combate*, y en la que Arroyo, nuevamente, fue un protagonista de primer orden¹²⁹.

Recapitulando un poco la actividad febril de Arroyo como actor primordial de esta nueva figuración crítica y discursiva que estaba agitando la adormecida vanguardia artística francesa, ya podemos identificar la que resultó ser la enseñanza más inmediata de esta primera década: vincular la pintura a la vida —para lo cual había que despojarla de toda traba formalista o gramatical impuesta por la estética— y concebirla como un instrumento de lucha ideológica le iba a revelar el «poder de la imagen» y su gran capacidad transformadora. Según Gassiot-Talabot, este primer Eduardo Arroyo pintor se afanó en revolucionar la pintura y en burlarse de los estilos y escuelas que la habían anestesiado¹³⁰.

En escaso tiempo había pasado de estar pintando en las calles, bajo las inclemencias de la meteorología y las penurias del anonimato, a tener estudio propio con su colega Antonio Recalcati en la place Péreire¹³¹ de París, un lugar de referencia imprescindible para sus compañeros de andanzas artísticas de la *nouvelle vague picturale*. Y de ahí a instalarse en el año 1973, tras su estancia italiana, en la mítica colonia de artistas vanguardistas de La Ruche¹³², situada en el parisino Passage Dantzig. Efectivamente, este fue un gran salto, pues el edificio había dado cobijo a

¹²⁸ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 102.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 112.

¹³⁰ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., pp. 14-20.

¹³¹ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 46.

¹³² Véase nota n.º 110.

creadores tan gloriosos como Fernand Léger, Marc Chagall, Amedeo Modigliani, Diego Rivera o Chaim Soutine, y, tras la Segunda Guerra Mundial, resistiéndose a su demolición, continuaba albergando a pintores. Entre estos, muchos le eran afines, como Francis Biras, Lucio Fanti, Gilles Aillaud o Titina Maselli¹³³. Para rememorar lo sustancioso que resultó su contacto espiritual con los tiempos pasados de esta «colmena del arte», en 1993 recreó a una de sus figuras legendarias con el cuadro *2 passage Dantzig (Soutine)*.

A continuación, el año 1967 también se manifestó como uno de los más intensos y expectantes de la carrera pictórica de Arroyo ya que estuvo marcado por tres importantes acontecimientos. Se celebró la sonada exposición de Gassiot-Talabot, *Tebeo y figuración narrativa*; tuvo lugar el viaje «iniciático» de cuatro meses de Arroyo, Aillaud y Recalcati a Nueva York, México y Venezuela para asistir a la muestra que les había organizado la galería Mendoza de Caracas; pero, sobre todo, culminó con un extravagante proyecto cultural al otro lado del Atlántico, en La Habana. Allí, el gobierno de Fidel Castro, contando con la iniciativa del periodista Carlos Franqui, convocó a un centenar de artistas, escritores e intelectuales de izquierdas de todo el mundo para rendir un homenaje cultural a la Revolución en su decimocuarto aniversario¹³⁴. El arte francés estuvo representado por una selección de obras del recién celebrado Salón de Mayo, —entre cuya nómina de autores, más de una veintena, estuvieron Aillaud, Arroyo, Bertholo, Rancillac, Rebeyrolle y Recalcati— que fue trasladada para celebrar esta misma XXIII edición en Cuba. Aunque lo verdaderamente excepcional fue un acto improvisado por los propios artistas cuando se encontraban *in situ*, a la espera de la mercancía artística. En la noche del 17 de julio se organizaron para acometer una acción colectiva en señal de gratitud a Fidel: el *Gran Mural*, una espiral gigantesca integrada por una sucesión de viñetas individuales de temática social, ideada en parte por Arroyo¹³⁵, que engendró una nueva fórmula de lucha ideológica de dimensión internacional. Para muchos, esta iniciativa supuso ver materializada la conjunción simbólica, tantos años esperada, de fusil y pincel; la reconciliación entre arte y revolución¹³⁶.

¹³³ F. di Rocco, «Quarante-cinq ans après», en M. Sager y F. di Rocco, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 98.

¹³⁴ Se trataba de una campaña pro-Cuba organizada en nombre del gobierno para promover y poner de manifiesto la independencia del país con respecto a la URSS y a China.

¹³⁵ F. Giroud, «Happening á La Habana», *L'Express*, n.º 842 (París, 7-VII-1967)

¹³⁶ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 65.

Arroyo volvió a Cuba en enero de 1968 para asistir al famoso Congreso cultural de La Habana en el que participaron los intelectuales más politizados de más de setenta países para abordar el rol de la cultura en los procesos revolucionarios. Sin embargo, en él percibió grandes contradicciones. De este viaje volvió ya muy desengañado¹³⁷; parecía que toda la euforia sobre la posibilidad de un socialismo con rostro humano se había agotado por su parte.

Mayo del 68

En 1968 estaba prevista otra gran manifestación colectiva para la XIX edición del Salón de la Joven Pintura, titulada *Sala roja por el Vietnam*; sin embargo, los acontecimientos de Mayo del 68 ocasionaron la suspensión de la cita anual, viéndose pospuesta dicha acción conjunta de veinticinco pintores a enero de 1969, momento en el que fue expuesta en el ARC del Musée d'Art de la Ville de Paris. Esta alianza tenía como objetivo resaltar, una vez más, el valor de la pintura como arma de militancia, como reveladora de la «verdad» histórica y política, en este caso, la lucha revolucionaria del pueblo vietnamita frente a la opresión del imperialismo americano. La única consigna para los participantes fue realizar una pintura de formato 2 × 2 m en la que el contenido guiara su realización, al margen de cualquier criterio unificador estilístico. Para la mejor «legibilidad del contenido ideológico», se creó una comisión que veló por la idoneidad temática de cada cuadro sin entrar a juzgar, en ningún momento, su calidad plástica o valor estético y entre cuyos miembros estuvieron Aillaud, Arroyo, Biras, Tisserand, Buraglio y Cueco. Arroyo se contentó con pintar una bandera vietnamita¹³⁸.

Se ha querido ver en este proyecto, en cuanto experiencia colectiva supervisada ideológicamente por una comisión de artistas, el precedente inmediato del Taller Popular de la Escuela de Bellas Artes del Mayo francés, al que precedió en apenas unas semanas. Sin embargo, Arroyo ha desmentido que fueran ellos propiamente los instigadores de este *Atelier populaire*. Según nos cuenta, la movilización estudiantil que tomó la universidad les vino dada ya que, en la noche del día 10 de mayo, después de estar en el estudio de Lucian Fleury debatiendo los cuadros de la *Sala Roja*, cuando

¹³⁷ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 93-94.

¹³⁸ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 72.

salieron a las 23 h de regreso a casa se encontraron de improviso con las primeras barricadas en el Barrio Latino, en toda la *rue Gay-Lussac*¹³⁹. Cuatro días más tarde, el comité de huelga de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, animado por un profesor de sociología, decidió ocupar los locales de la facultad y agruparse en el taller de litografía para tirar el primer cartel, dispersando sus treinta primeros ejemplares por toda la ciudad. Inmediatamente, los artistas más activos de la Joven Pintura —*grosso modo*, quienes habían participado en la *Sala roja*, destacando Aillaud y Arroyo— comprendiendo la urgente necesidad de comunicación que existía, se presentaron en masa en el Taller para aportar el método de trabajo adquirido en grupo y su reflexión estética¹⁴⁰. La buena organización de esta célula de trabajo, y la ayuda de los obreros en huelga de las imprentas de *Le Monde* y *Le Figaro*, permitió estampar más de trescientos setenta y cinco carteles, con tiradas que en algunos casos excedieron los cincuenta ejemplares por diseño¹⁴¹. Todos tuvieron como diana el autoritarismo del general De Gaulle.

Sea como sea, lo que sí parece claro es que las soluciones halladas por Aillaud y Arroyo para el funcionamiento del Salón de la Joven Pintura fueron un referente indispensable para determinar los objetivos y métodos de trabajo del Taller en este intento de revolución social¹⁴². En definitiva, todas estas reflexiones político-estéticas colectivas de la figuración crítica, planteadas a lo largo de los sesenta, desembocaron en la Escuela de Bellas Artes del 68, cuyo espíritu —como reconoció Aillaud en una entrevista con Gassiot-Talabot¹⁴³— se inspiró en el manifiesto de *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp* (1965). Cuando hizo falta redactar manifiestos en el Taller Popular, Aillaud encontró una especie de revancha utilizando casi directamente los textos de *Fin trágico*. La esencia de todo ello era contemplar el arte como una bofetada a la seguridad burguesa, como un elemento moralizador que educara a las masas populares. El papel de Arroyo fue el de capataz del Taller. Controló los tres turnos de fabricación de ocho horas que presentaban sus proyectos de carteles comunitarios a la asamblea general. Él apenas diseñó tres, de los cuales solo se quiso

¹³⁹ J. Ameline y B. Ajac: «Entretien avec Arroyo», en *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 287.

¹⁴⁰ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 76.

¹⁴¹ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., p. 109.

¹⁴² F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., pp. 70-71 y J. Ameline y B. Ajac: *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., pp. 27 y 140.

¹⁴³ En *Opus International*, n.º 49, París.

imprimir uno. En cualquier caso, su función como comunicador a través de la imagen impresa, en este intento de revolución, daría comienzo a una relación con el eficaz medio expresivo de la estampación, que tendría como muestra más evidente la exposición *Suite Senefelder & Co.*, celebrada en el años 1997. En ella intervendría más de cien planchas litográficas abandonadas, para rendir homenaje al inventor de la técnica de la litografía que dio origen al cartel moderno¹⁴⁴.

Pese a todo, los jóvenes de Mayo conocerían sus horas de desencanto y melancolía. Todo terminó cuando la derecha *gaullista* y el Partido Comunista Francés se agarraron del brazo en los Acuerdos de Grenelle, en detrimento de la libertad del PCF, como casi siempre ha sucedido en su historia. El esfuerzo había sido en vano. Según Arroyo, en realidad para lo único que sirvió esta revolución fue para reforzar más la estructura del Estado contra los ciudadanos, pues las libertades reclamadas habrían llegado de cualquier manera por la evolución socioeconómica en proceso, como sucedió en España.

Inmediatamente después de este fracaso, Arroyo pensó que la Figuración Narrativa ya estaba acabada. Así es que, en julio de 1968, abandonó París para establecerse en Milán hasta 1973. Esta ciudad que, por su alta concentración de empresarios coleccionistas fue un enclave privilegiado para el mercado del arte en los años sesenta, ya había supuesto años atrás la tabla de salvación de su pintura. A ella acudió asiduamente en autostop para vender sus primeros cuadros¹⁴⁵. En verdad, para él Italia era como otra patria. En Roma y en Milán había vivido temporalmente y, además en esta segunda ciudad, un año antes (en febrero de 1967), había conocido a Grazia Eminente, con quien se casó y con la que convivió más de treinta años. Juntos, los dos compartieron la educación de Pimpi, hijo de un matrimonio anterior de Grazia¹⁴⁶. Arroyo le dedicó un dibujo dentro de la serie *La sonámbula*, así como el óleo *Retrato de Maria Grazia o las puertas de Oriente* (1987).

Nuestro pintor ponía nuevamente distancia, en este caso entre él y París y la batalla cultural librada en grupo con objeto de interceder en grandes causas sociales. Pero vivía en una realidad en la que todo era política, por lo que la ruptura completa

¹⁴⁴ A. Sánchez Vidal, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 56.

¹⁴⁵ V. Verdú, «Eduardo Arroyo: ha triunfado el cinismo ya nadie cree en nada», *El País* (Madrid, 27-III-2011).

¹⁴⁶ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., pp. 143-146.

no se produjo de forma inmediata y todavía participó en alguna que otra acción conjunta más. Este fue el caso de la primera manifestación de *Policía y cultura* presentada en la XX edición del Salón de la Joven Pintura, en junio de 1969¹⁴⁷, consistente en quince obras pictóricas colectivas cuyo objetivo era combatir a la sociedad burguesa en el terreno de la cultura. Por vez primera, el Salón entero se había declarado explícita y ofensivamente marxista; es decir, como instrumento de lucha entre clases. La obra realizada por Aillaud, Biras, Fanti, Nicky y Fabio Riete (padre e hijo) y, teóricamente, Arroyo¹⁴⁸, fue *La datcha* (fig. 5), un retrato de los cinco mayores pensadores franceses de la década de los sesenta, lo que se llamó «la dictadura de la filosofía» (Levi-Strauss, Foucault, Lacan, Barthes y Althusser), en el instante de conocer por radio el comienzo de las movilizaciones estudiantiles y obreras de 1968¹⁴⁹. De esta manera los pintores apedreaban por su inmovilismo a los intelectuales que se consideraban icono del Mayo francés.



[FIG. 5] Obra colectiva: Aillaud, Biras, Fanti, Nicky y Fabio Riete (padre e hijo) y teóricamente Arroyo, *La datcha*, 1969. Óleo sobre lienzo, 200 x 400 cm. Colección del artista.

¹⁴⁷ J. P. Ameline y B. Ajac, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., pp. 146-147.

¹⁴⁸ Eduardo concibió el tema y la composición del cuadro, pero finalmente no intervino en él. A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 250-251.

¹⁴⁹ F. Parent y R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*, op. cit., p. 110.

La última gran acción conjunta de la Joven Pintura¹⁵⁰ fue en 1971, la XXII edición del Salón, cuando los artistas se unieron para ilustrar la catástrofe minera ocurrida en la localidad francesa de Fouquières-les-Lens, donde una explosión de grisú acabó con la vida de dieciséis trabajadores a causa, según se supo, de una negligencia de la empresa. El componente político hizo que nuestros artistas reivindicaran de forma colectiva los derechos laborales del proletariado minero con el conjunto titulado *Realité quotidienne des travailleurs de la mine*. Este estaba compuesto por un álbum de serigrafías inspirado en las fotografías de la viuda de un minero, *Le journal de la veuve d'un mineur*, y por dieciséis cuadros que en ningún caso evocaban directamente el accidente¹⁵¹. Para la ocasión, Arroyo pintó el retrato al óleo de la viuda de una de las víctimas, *El día que conocí a mi primer amor*¹⁵² (fig. 14), como también detallaremos más adelante.

Y, ya por último, en 1973, Eduardo Arroyo, junto a Gilles Aillaud, John Berger, Lucio Fanti, Buraglio, Jean Jourdheil, Pierre Vicent y Nicky, fundó la revista *Rebelote*, en cuyas hojas se prolongaría el espíritu del Salón y de sus antiguos boletines informativos un año más, hasta su cierre en 1974¹⁵³. Después, cada uno continuó su actividad en solitario.

Al mismo tiempo, el interés de Arroyo en su nueva ciudad de residencia, Milán, se diversificó mediante incursiones en otros territorios que le entusiasman, como el boxeo, el teatro y la ópera. Así, en este mismo año de 1973 y bajo el título de *Opere y operette* (Galleria de Arte Borgogna y Gastaldelli Arte Contemporanea, Milán), presentó un conjunto de pinturas inspirado en las óperas italianas *Aida*, *L'Africana*, *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Linda de Chamounix*, *Guglielmo Tell*¹⁵⁴, *La vida breve*, *La Sonnambula* y *La Forza del destino*, serie esta última dedicada a la obra de Verdi que le sirvió para reunir siete retratos de boxeadores. El pintor tomó prestados títulos de célebres compositores para sacudir el imaginario occidental aludiendo a conflictos continentales e ideologías, a su juicio de desecho¹⁵⁵. Italia se convirtió

¹⁵⁰ C. Derouet, «La tache et le plastrón», D. Bozo y G. Gassiot-Talabot, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 33.

¹⁵¹ A. Jouffroy, «La mort des seize mineurs de Fouquières-lès-Lens, l'album d'une veuve, le réalisme militant et l'individualisme révolutionnaire», *Les Lettres françaises* n.º 1414 (París, 15-XII-1971).

¹⁵² F. Calvo Serraller, «Copla», prólogo del fascículo editado con ocasión del XXV aniversario de la Real Asociación Amigos del MNCARS, MNCARS, Madrid, 2012, p. 20.

¹⁵³ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁴ Arroyo tituló parte de las obras de esta serie *Guglielmo Hotel* como un juego de homofonía con el nombre de la ópera, otros de la serie fueron los que rubricó *Gugliel Motel*.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 55.

entonces en el lugar en el que maduró su posición de pintor fiel a una expresión pictórica considerada obsoleta por parte de los arrogantes defensores del arte conceptual que había legitimado Duchamp.

La cuestión es que, tras esta etapa de revolución mundial —en ese París *carrefour* de la información internacional— y del desengaño de las calenturas sesentayochistas, Arroyo se dio cuenta de que debía volver a cosas más concretas, a un campo de acción más local. Surgió en él la necesidad de replegarse en sí mismo, de definir el papel individual del pintor y dedicarse también de lleno al tema español, como vamos a ver en el siguiente capítulo. Este cambio de posición dio lugar a una pintura de mayor carga metafórica y nostálgica, que ya había comenzado en 1965 con la serie de seis telas introspectivas *Robinson Crusoe* (véase fig. 73), en la que el autor, como *alter ego* del mítico náufrago, aparece pintando en una isla diminuta. Tras comprender que la pintura no podía cambiar el curso de los acontecimientos, el artista se replegó en la soledad de su taller para recobrar la libertad. Este cuestionamiento del oficio del pintor como testigo de la historia en tono sarcástico lo continuó en el conjunto dedicado a *Winston Churchill pintor* (véase fig. 62) presentado en la galería Withofs de Bruselas en 1970, como analizaremos más adelante. Aunque el punto culminante de esta reflexión llegaría con el grupo de retratos dedicado a sus iguales, a sus amigos pintores más cercanos, expuesto en 1974 en la galería Karl Flinker de París, destacando entre los efigiados Gilles Aillaud, Francis Biras, Jean Hélion y Saul Steinberg, como se recoge en el último apartado, «Grandes maestros, grandes amigos», de la segunda parte.

Sin duda alguna, Mayo del 68 estigmatizó a todos estos creadores contestatarios que hemos visto. A partir de esta célebre revuelta, surgió toda una mitología y una nueva manera de pensar en la llamada generación Pompidou (presidente de 1969-1974) y, sobre todo, la Mitterand (presidente de 1981-1995), que se caracterizó por un fuerte desengaño del comunismo, de la cultura, incluso del socialismo. Así, dice Arroyo: «Yo he vivido la degradación del Partido Socialista francés de Mitterand, que se lo cargó íntegramente. La manera de gobernar, la arrogancia y toda la “estupidera”

monumental que puso Mitterrand le costó tanto que todavía no tienen líder, desde que se murió en 1996»¹⁵⁶.

Para estas gentes, que crecieron en el espíritu de la revolución del 68 y palparon cómo se podía hacer tambalear el sistema —en este caso el de un Estado muy sólido como el francés— a través de las movilizaciones populares solidarias, la vida en común era un impulso muy fuerte. En lo que a los artistas se refiere, trabajar, exponer, veranear, viajar, pelear y batallar juntos era fundamental para hacer avanzar puntos de vista éticos, políticos u estéticos. Buscar apoyos también les servía para imponer ideas o pasiones e, incluso, hacerlo a la fuerza, si era necesario. Había un forcejeo ideológico muy notable. Precisamente por esto es por lo que Arroyo y sus amigos pintores pasaron juntos, durante diez años (de 1964 a 1974), los veranos en una casa en la localidad italiana de Positano. Todos ellos eran artistas con una manera de vivir muy teatral, proclives a cambiar de circunstancias y de país, con un interés insaciable por la actualidad y por otros ámbitos de la vida, como el cine, la política... cuyas ideas debatían hasta altas horas de la noche. En definitiva, su idea de arte era indisoluble del *fluir de la vida*¹⁵⁷.

En Arroyo, este espíritu de permanente *flâneur*¹⁵⁸, que salta de una cosa a otra para contaminarse de otros mundos, se pone de manifiesto de forma explícita en su pasión por el boxeo —un ámbito que ya interesó a los intelectuales de los años treinta, como Cocteau, Hemingway o Buñuel...—, del que vive concienzudamente sus ritos y trata de narrarlos. Y también con su afición a la tauromaquia, otra *performance* formidable de héroes frágiles y trágicos que de igual modo luchan en contra de su interior. Su obsesión por estas dos actividades de la vida que él también considera «artes» o «artesanías» le convierten, si cabe, en un personaje más excéntrico.

Todos estos años de convivencia e intercambio con sus pares hicieron que Arroyo adoptara también, entre sus estrategias vitales, el espíritu de grupo. Por eso, desde hace años forma parte de un grupo de amigos, con sede en París, que él mismo fundó a modo de club cerrado bajo la denominación de los «Canguros». Al pintor siempre le ha fascinado este peculiar animal australiano que, para resolver el problema de la vida en un clima cálido, «no se mueve más que por la noche y durante el día

¹⁵⁶ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 287.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 165-166.

¹⁵⁸ Arroyo dice «cuando no sabemos qué hacer, lo mejor es leer poesía, literatura. Pero, sobre todo, pasear por la ciudad, leer el periódico, todos los días» en una entrevista de la Revista *Vice*, dic. 2010.

descansa»¹⁵⁹. Tal vez sea esta conducta la que equipara a los miembros de esta peña parisina, pintores, cineastas, escritores, actores... que por el día no se prodigan, pues cada cual está replegado en su tarea intelectual, para por la noche salir a «merodear». Además, este mamífero, en el caso de los machos, una vez está destetado e independizado de la tutela materna, forma grupos de «solteros» en vez de incorporarse al rebaño. Arroyo y el resto de sus colegas «canguros», al ser solo hombres, se las gastan de forma similar, pues solo asumen la incorporación de un nuevo varón en el grupo si todos los componentes lo aceptan de manera unánime. Nuestro pintor hizo honor a esta especie de marsupiales tan significativa en su vida diseñando la esfera de un reloj que le encargó la marca suiza Swatch con su figura, armada con guantes de boxeo, en 1996.

Así pues, tras todo lo expuesto anteriormente, la conclusión extraíble de este primer tiempo de Arroyo en el seno de la Figuración Narrativa como *enfant gâté de la Jeune Peinture*¹⁶⁰ es que, desde entonces, su pintura quedó ligada irremisiblemente a la historia, con cuya herencia inmediata —como sepulturera del presente— iba a librar una lucha fratricida. A lo largo de su vida, no solo no ha obedecido al mandato de la historia, ni al dictado de las modas, sino que las ha atacado frontalmente para evitar que estas pervirtieran el sistema y acabaran con las libertades individuales. Si en el plano social y político sus obras atentan contra las dictaduras, en el artístico lo hacen contra las vanguardias, como vamos a analizar.

En esta primera hora también entendió que «para dar en qué pensar» y «cambiar el curso de la historia»¹⁶¹, de la historia compleja, equívoca y fundamentalmente ambigua, sus cuadros debían desplegar las potencialidades de la temporalidad narrativa, ya fuera en forma de relato continuo, como de episodios.

Arroyo, como protagonista esencial de la vanguardia figurativa de contenido político, enemiga de las nuevas tendencias estilísticamente formateadas, va a adoptar el vocabulario bélico típicamente vanguardista. Al referirse a su obra ha recurrido constantemente a las palabras o expresiones: «combate», «batallar», «cruzar el Rubicón», «atacar», «imponer a la fuerza», «hacer saltar por los aires», «hacer la

¹⁵⁹ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 95.

¹⁶⁰ G. Gassiot-Talabot, «Les années scandaleuses d'Eduardo Arroyo», en D. Bozo y G. Gassiot-Talabot, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 8.

¹⁶¹ Ambas citas están extraídas del texto presentado en 1965 por los tres autores junto a la serie *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, en la galería Creuze de París.

guerra por mi cuenta»... Ciertamente es que su personalidad subversiva se había forjado en su infancia en el Madrid franquista; sin embargo, fue en París en el seno del Salón, donde la canalizó y dotó de armas plásticas.

4.- ACCIONES DELICTIVAS

Hasta aquí habíamos dejado de lado el contacto de Arroyo con la comunidad de exiliados o refugiados españoles residentes en París, pero parece llegado el momento de abordarlo, pues en ella respiró un fuerte odio al franquismo que, ni mucho menos, caería en saco roto. Su roce con militantes comunistas y viejos republicanos compatriotas se producía de noche, en los bares de Montparnasse, en el Café du Dôme¹⁶². Era el momento en el que los conterráneos se ensañaban con las noticias periodísticas llegadas de la España dictatorial y cuando más ostensible se hacía el patetismo de la España «de fuera». Y así, día tras día y semana tras semana, esta mirada herida del exterior hizo que Arroyo se obsesionara con la historia de su país y tomara conciencia de su realidad social.

Entonces la presencia en Francia del Partido Comunista Español era muy fuerte. Eduardo frecuentaba a militantes del mismo casi a diario. Al poco de llegar a la ciudad, en 1960 o 1961, conoció a Jorge Semprún (1923-2011), que organizaba reuniones de información y captación para intelectuales no adscritos al PCE¹⁶³ —aunque ya no se ocupara de la lucha clandestina en España—, y con el que simpatizó de inmediato y entabló una intensa amistad que se prolongó hasta la muerte del político e intelectual¹⁶⁴. Al pintor y escritor Modesto Roldán (1926-2014), otro exiliado y comunista de hierro, también lo trató asiduamente¹⁶⁵. Y de igual manera tuvo relación con el republicano Julio Álvarez del Vayo (1890-1975), antiguo ministro de Asuntos Exteriores en el Gobierno de Azaña y embajador en México y Moscú, que estaba obsesionado con la lucha armada. A él le dedicó el cuadro titulado *El último optimista* (1970) por su apasionamiento y optimismo. Él fue quien quiso ver en Arroyo y en el poeta José Miguel Ullán a dos delfines de su causa¹⁶⁶.

En este contexto, Arroyo se fue alineando progresivamente con la ideología más izquierdista para articular su crítica al Estado militar-clerical español y, aunque nunca llegara a militar en el PCE —a punto estuvo de afiliarse en 1965, solo la exclusión de

¹⁶² E. Arroyo, *Los Bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 33.

¹⁶³ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 67.

¹⁶⁴ Con motivo de su muerte Arroyo publicó un texto en el diario *El País*; “El Hombre que no conoció el rencor”, el 7 de julio de 2011 y diseñó la estela funeraria que sus amigos emplazaron en su recuerdo en la localidad francesa de Biriattou: *J’aurais désire que mon corps fût enterré a Biriattou*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 67-68.

Semprún le disuadió de hacerlo—, se hizo un auténtico hijo prófugo de su madre patria, con continuos desacatos a la autoridad.

La propia práctica pictórica también alimentaba su obstinación por España puesto que, como el mejor de los revulsivos, le hacía regurgitar todo el pasado asfixiante de su juventud. A ello ya nos hemos referido al citar las obras autobiográficas de 1964 concernientes a su mocedad.

La verdadera ruptura con España

Durante los primeros años del exilio, Arroyo entraba y salía de España clandestinamente gracias a los dos pasaportes españoles que poseía: uno correspondiente a Eduardo González Rodríguez, periodista, y otro a Eduardo Arroyo, pintor. Burlaba la autoridad de forma asidua, incluso para asistir a la feria taurina de San Isidro en Madrid. Hasta que en 1973, como vamos a ver, alguien lo delató¹⁶⁷.

Tras el impulso de su primera exposición en 1961 con el marchante Detais, Arroyo comenzó a pintar retratos cada vez más torturados, con evidentes connotaciones históricas, y a reflexionar sobre cómo la realidad contextual que se le impone a un individuo podía acabar moldeándolo casi por entero.

Esta mirada al interior de sí mismo, en correlación con las actuaciones que se escuchaban del totalitarismo franquista, dio fruto a una muestra en Londres, en la Crane Kalman Gallery, en 1962; pero, sobre todo, a una verdadera matanza pictórica en 1963. Ese septiembre presentaba los torsos destripados de *Los cuatro dictadores* (fig. 11) en el espacio de *L'Abattoir* de la III Bienal de París, con la consiguiente protesta diplomática española que ya hemos mencionado. Para más escándalo, apenas unas semanas después, el pintor colgaba su primera exposición individual en España, en la galería Biosca de Madrid, formada por la polémica y radical cuadrilla de toreros *Carancha* (fig. 6), *Bocanegra* (fig. 31) y *Cuatrodedos* (fig. 7), en cuyos rasgos faciales se intuían los del propio general Franco. No es de extrañar, por tanto, que esta fuera prohibida por orden gubernativa inmediatamente después de su apertura, en virtud de sus alusiones subversivas. Eduardo no pudo, ni tan siquiera, asistir a la inauguración,

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 89 y 153.

ya que después de que la policía fuera a buscarle a casa de su madre en la calle Argensola, respondiendo a un chivatazo¹⁶⁸, tuvo que huir inmediatamente del país.



[FIG. 6] *Carancha*, 1962.
Óleo sobre lienzo, 162 x 128 cm.
Colección particular.



[FIG. 7] *Cuatrodedos*, 1963.
Óleo sobre lienzo, 163 x 130 cm.
Fondation Gandur pour l'Art.

En este momento fue cuando se produjo una verdadera ruptura con España y dio comienzo un vacío de quince años hasta que Arroyo pudo volver a exponer en su país. Aquí es cuando ya se puede hablar propiamente de exilio.

Este desacato a la autoridad española también se dejó sentir en otras cuestiones, como el fracaso de la entonces recién estrenada colaboración del joven de veintiséis años con la galería Marlborough —fue el primer español que firmó con dicha casa—, la cual rescindió bruscamente el contrato antes incluso de cumplirse los seis primeros meses y anuló una exposición prevista en los Estados Unidos que tenía ya los cuadros a bordo de un transatlántico.

Arroyo vivió el fracaso de su primera exposición de Madrid como un *desaire* que no tardaría en replicar. A estos primeros asaltos, contra las ideas recibidas y los imperativos doctrinales, le seguirían otros tantos.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 89, 153-154.

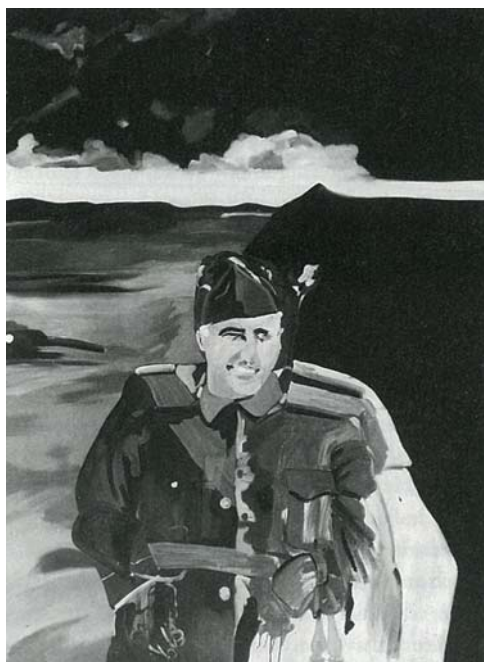
El pincel como arma

Tras celebrar una exposición en Holanda con temática taurina interpretada con este mismo afán justiciero, el pintor madrileño aprovechó una fecha tan clave para el franquismo como sus bodas de plata, es decir, los festejos por el aniversario de los primeros «veinticinco años de paz» en 1965, para desplegar nuevamente su actividad de provocador feroz. Dedicó una de sus dos primeras grandes exposiciones en París, inaugurada en el mes de mayo en la galería André Schoeller —simultáneamente presentaba la *Petite histoire de Napoléon* en la galería Bernheim Jeune¹⁶⁹— a denunciar en tono de parodia, con el cáustico título de *Veinticinco años de paz*, ese cuarto de siglo de oscuridad y opresión dictatorial que ahora parecía querer remozar su cara con el Primer Plan de Desarrollo (1964-1967) y el impulso del turismo internacional con el ministro Manuel Fraga Iribarne.

¿Acaso quería atraer la atención de la crítica? Desde luego que su plan estaba perfectamente perfilado: para lograr pinturas de impacto inmediato que evidenciaran la corrosión resultante de todos aquellos años, recurrió a la distorsión de algunos mitos de la historia reciente española. Entre ellos, el retrato del Generalísimo, titulado *La cara de Burgos* (fig. 8), pintado con gran libertad expresiva a partir de una fotografía de archivo del día de su victoria; *La maja de Torrejón* (fig. 86) evocadora del célebre desnudo de Goya, y toda la serie dedicada a Napoleón que parodia la obra *Bonaparte en el puente de Arcole* de Gros (véase fig. 9). Pero aún hay más, pues Arroyo no pudo reprimir sus ganas de asociar este aniversario con sus veintisiete años, introduciendo varias pinturas con elementos autobiográficos, como son los autorretratos de juventud a los que ya nos hemos referido: *Velázquez, mi padre*; *Eduardo entre El Goloso y El Pardo*; *Los compañeros del pasado*; *Los compañeros del futuro*; *10 de mayo de 1947* y *Eduardo hace su primera comunión* (figs. 1, 2, 3 y 4)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ P. Astier, *Eduardo Arroyo*. op. cit., pp. 11-17.

¹⁷⁰ *Ibidem*.



[FIG. 8] *La cara de Burgos*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
Colección particular.

Como colofón, cargó las tintas del catálogo, que quería ser un folleto de propaganda o panfleto de las supuestas glorias del Caudillo en sentido antagonista, al escoger como autor a Jorge Semprún. Queriéndolo o no, esta campaña de descrédito al régimen evoca las dieciocho viñetas que dedicó Pablo Picasso, en dos aguafuertes, al general con el célebre título de *Sueño y mentira de Franco* (1937).

Inmediatamente después, el pintor se puso a trabajar en otros envites testimoniales, como es la amplia serie de pastiches *Miró rehecho* —presentándose dos de sus óleos en la V Bienal de París, en 1967—, entre cuyos nombres, lugares o fechas referentes a los abusos del franquismo estaba la serie *El minero Silvino Zapico es arrestado por la policía* (fig. 52), *La mujer del minero Pérez Martínez, Constantina, llamada Tina, es rapada por la policía* de 1970 (fig. 37) en referencia a la huelga minera de Asturias ocurrida en 1962; o el propio Miró, a quien Arroyo ridiculizó por ser el caso contrario de estas víctimas, un cómplice del franquismo. Lo hizo deformando obras mironianas, como es el caso de *España te miro el culo* (fig. 51) o *La masía* (fig. 52) o que darían lugar, en 1967, a la exposición *Miró rehecho o las desgracias de la coexistencia* en la galería romana Il Fante di Spade, y dos años más tarde en el espacio parisino André Weill y en la galería Maeght de Barcelona, reuniendo ya a la postre una treintena de lienzos acompañados de un prefacio de su

colega Gilles Aillaud. De cualquier manera, este conjunto dedicado a Miró propone también otras cuestiones que enunciaremos después.

Hasta la muerte de Franco en 1975, Arroyo iba a dedicarse con tesón a la desintoxicación de los mitos de la España oficial. Trabajar sobre el tópico, utilizando imágenes fotográficas de prensa, le permitía extraer de él todas las virtudes comunicativas. Así es que cambió radicalmente su estilo, sustituyendo el expresionismo de sus inicios por un realismo frío y controlado, para obliterar cualquier matasello las estampas comunes en vías de circulación.

En 1970 el artista recrudecía su ofensiva franquista con la exposición *Treinta años después*, presentada en la Galleria Borgogna de Milán, en l'ARC del Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, así como en el Frankfurter Kunstverein en 1971. Y lo hizo con una diferencia notable con respecto a la celebrada cinco años antes: la eliminación de toda referencia autobiográfica en beneficio de la inculpación despiadada¹⁷¹. En este caso, además, la presentación de la treintena de obras de idéntico formato (163 × 130 cm) estuvo acompañada de un pequeño libro-panfleto explosivo, titulado *España il poi viene prima* (Feltrinelli, Milán, 1970) —con sendas traducciones al francés, *30 ans après*, y alemán, *30 Jahre danach*— que, a modo de diccionario formal de los horrores de Franco, en blanco y negro, recopilaba los diferentes tipos de tortura y los nombres de sus ejecutores más siniestros.

Para dar cuenta de esos años de paz de la dictadura rampante, el artista acompañó cada cuadro con algún documento explicativo, ya fueran fotografías aparecidas en prensa, recortes publicitarios o extractos de noticias impresas. Dentro del conjunto cabe recordar temas de gran actualidad en el momento como *Sí, entramos en el mercado común* (fig. 33), *Gibraltar español* o *Algunas consideraciones sobre la Reconciliación nacional en el Valle de los Caídos*, así como una pintura mordaz dedicada a Salvador Dalí como artista igualmente aliado con el poder, *Retrato del enano Sebastián de Morra* (fig. 56), en la que la faz original del bufón velazqueño ha mudado al semblante del pintor catalán, que también serán objeto de un análisis detenido en la segunda parte de esta investigación. Tal fue el impacto de este contenido fulminante, que la referida publicación fue reeditada tres años después en Francia bajo el título de *Trente-cinq ans après* (10/18, 1974)¹⁷².

¹⁷¹ J. Ameline y B. Ajac: *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., pp. 152 y 158.

¹⁷² A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 101.

Eduardo Arroyo: apátrida oficial

En el año 1972, y todavía en el contexto italiano, Arroyo fue nombrado miembro del comité organizador de la Bienal de Venecia para la siguiente edición de 1976. Semejante golpe de fortuna se debió al Partido Comunista Italiano, con el que Arroyo simpatizaba —teniendo incluso ciertas responsabilidades dentro de él—, que disponía de uno de los puestos que se otorgaban para la sección de artes figurativas y, dado el fuerte deseo que existía de acabar con Franco en las instituciones europeas, se pensó en él, artista subversivo español residente en Milán¹⁷³.

Arroyo aprovechó esta posición de poder para proseguir su batalla política: convenció al resto del comité para cerrar el pabellón español en señal de denuncia a la censura artística de la dictadura, y organizar en su lugar una exposición no oficial en el pabellón de Italia. Para ello, nombró a un grupo de personas relevantes que formaron una comisión y asumieron el proyecto desde dentro de España, entre otros Valeriano Bozal, Oriol Bohigas, Alberto Corazón, los miembros del *Equipo Crónica*, Tomás Llorens o Tàpies¹⁷⁴.

En el ínterin de la organización, este cargo ya empezó a reportarle serias consecuencias. La primera de ellas el 19 de octubre de 1974 cuando, en el curso de una visita clandestina a Valencia para encontrarse con algunos de los participantes españoles de la Bienal, Arroyo fue detenido por la policía por su activismo antifranquista en el ámbito cultural. El destino quiso que la policía no tuviera conocimiento de todas sus faltas contra Franco —no tenía conciencia del citado libro incendiario— por lo que, tras ser interrogado en Madrid y juzgado por el Tribunal de Orden Público, como lo había sido su padre, le emitieron un nuevo pasaporte de apátrida, solo de ida, para ser expulsado del país. Y desde entonces hasta abril de 1976, cuando le restituyeron su documentación, España se terminó para él. Pasó a ser un refugiado político del Estado francés. Sea como sea, aquí no terminaría el corolario de esta historia¹⁷⁵.

La lenta agonía de Franco comenzó en octubre de 1975, cuando Eduardo Arroyo y su mujer Grazia Eminente se instalaron por una estancia de nueve meses en Berlín-Oeste, invitados por el Servicio de Intercambios de la República Federal Alemana

¹⁷³ *Ibidem*, p. 164.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 97-101.

(DAAD)¹⁷⁶. Allí el pintor acometió el cuadro más grande que pintaría nunca, un pastiche a tamaño natural de *La ronda de noche* de Rembrandt. El título de su versión, *Ronda de noche con porras* (fig. 87), ya deja asomar al franquismo agonizante que está latente en un segundo plano, como comentaremos después.

Como es bien sabido, el 20 de noviembre de 1975 murió el general Franco y, al poco tiempo, en abril de 1976, a Arroyo le restituyeron el pasaporte aunque el regreso no iba a resultar ni tan fácil ni tan inmediato como nuestro protagonista había imaginado. El verano de 1976 iba a dar ya anticipo de lo difícil que resultaría la reinserción para los exiliados españoles que se vieron repudiados por el escudo de recelo de las gentes que se habían quedado resistiendo en el país. Entonces, Arroyo tuvo que hacer frente a las enarboladas críticas que suscitó la celebración de la XXXVII Bienal de Venecia y su espacio dedicado al arte liberal español, *España: vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*¹⁷⁷, entre cuyas obras estuvo precisamente *Ronda de noche con porras*. A nadie se le escapa que esta exposición no oficial, gestada por Arroyo para sustituir al pabellón español (primera vez que ocurría en la historia de la Bienal), era un proyecto bien controvertido, pues no dejaba de ser una reescritura crítica de lo que en verdad había sido la historia oficial del arte español durante el sombrío periodo de la dictadura. Ahí estaba de nuevo Arroyo dándole vueltas a la historia. Con razón, desde el día de su inauguración, el 5 de julio —el mismo en el que Adolfo Suárez tomó posesión de su cargo como presidente de España—, aparecieron toda clase de rencillas y suspicacias por parte de la derecha y de los excluidos de la nómina de artistas, pensadores y críticos antifascistas elegidos. Y a pesar de que Arroyo, como sabemos, no formó parte de la comisión elaboradora, tanto unos como otros afectados, olvidados y seleccionadores, calmaron las aguas eligiendo como chivos expiatorios a las dos únicas personas vinculadas que residían fuera de España: a Arroyo y al historiador Tomás Llorens, que por entonces ejercía su profesión en el Reino Unido¹⁷⁸.

El resultado de este gran escándalo alcanzó también a la primera exposición que Arroyo celebró en Madrid, restablecida la democracia, en la memorable galería Juana Mordó de la calle Villanueva. Esta muestra, tras ser exhibida en la galería Maeght de

¹⁷⁶ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 35-36.

¹⁷⁷ VV. AA, *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

¹⁷⁸ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 164-165.

Barcelona por Jacques Dupin y Daniel Lelong¹⁷⁹ con mejor fortuna¹⁸⁰, no solo no generó ningún eco social, sino que fue ignorada por la crítica, como si se hubiera encendido la tea de la vengan. Una actitud que Arroyó comprendió como natural años después ¹⁸¹. Ahí fue cuando el pintor exiliado cayó en la cuenta de que los artistas e intelectuales españoles estaban divididos entre los de dentro y los de fuera.

A partir de entonces, Arroyo sintió una enorme impotencia y decepción que se tradujo en un «su verdadero exilio». En 1977, al día siguiente del mitin del recién legalizado Partido Comunista Español en la plaza de toros de Carabanchel, en el que participaron Santiago Carrillo y Ramón Tamames, Arroyo hizo las maletas y se marchó de nuevo a París por un periodo de cinco años.

Hasta entonces, Arroyo había contemplado la pintura como un arma. Sin embargo, tras este capítulo de su vida empezó a considerar el ejercicio político como «una completa pérdida de tiempo, una estupidez que no sirvió para nada, ni cambió nada» y con el que, además, corrió grandes riesgos y sufrió muchas angustias y miedos.

¹⁷⁹ Ambos demostraron mucha generosidad ya que pese a ser los representantes de Miró, a quien Arroyo había ridiculizado con sus cuadros, le dijeron «queremos que vuelvas a España de nuestra mano», ver A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 159.

¹⁸⁰ V. Combalía: «Eduardo Arroyo, en Barcelona», *El País* (Madrid, 10-III-1977).

¹⁸¹ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 70.

5.- HABITAR OTROS ESPACIOS

El teatro

Si, como hemos visto, el primer traslado de Arroyo a París implicó su primera traslación artística (la pintura fue en auxilio de la escritura), de igual modo su mudanza a Milán en 1968 le abrió una nueva vía creativa. Me refiero a su introducción en el mundo teatral, gracias al encuentro de un personaje que, como Gilles Aillaud, resultaría crucial para su evolución artística¹⁸²: el director alemán Klaus Michael Grüber (1941-2008), uno de los más célebres renovadores de la escena europea en el último cuarto del siglo XX.

Todo comenzó cuando este hombre de teatro residente en Milán, discípulo predilecto de Giorgio Strehler y cofundador del mítico Piccolo Teatro, acudió a una exposición del artista español en el Studio Bellini de la ciudad, formada por los retratos de Napoleón a partir de las obras de Gros y David, y le bastó ver sus obras para saber que era la persona idónea para realizar decorados con él¹⁸³. De inmediato le persuadió para trabajar juntos en una pieza teatral que iba a estrenar en escasos meses en el Piccolo: *Off Limits* (1967), de Arthur Adamov. Pese a que esta primera puesta en escena resultó un fracaso en boca de la crítica, e incluso la expulsión definitiva de Grüber del Piccolo, fue la génesis de una intensa amistad cuyo siguiente paso sería el traslado de ambos creadores a París. En la capital francesa desarrollaron su complicidad teatral, aunque Grüber empezó también a trabajar en sus montajes escenográficos con otros artistas, entre ellos Gilles Aillaud¹⁸⁴. Se empezaron a suceder los trabajos conjuntos, algunos de los cuales acometió con Aillaud —del que reconoce haber aprendido muchísimo¹⁸⁵— hasta contar en su haber, al cabo de los años, con una veintena de grandes producciones compartidas con Grüber, tanto teatrales como operísticas.

Me permito recurrir a la simple cita de títulos por orden cronológico para dar cuenta de lo dilatado e intenso de dicha actividad: *Wozzeck* (1971), ópera de Alban

¹⁸² De él dice Arroyo: «... un hombre brillante, inteligente y genial. Es muy difícil aplicar el término genial. Grüber es la persona que a mí más me ha sorprendido». Ver A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 235.

¹⁸³ M. Sager y F. di Rocco, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 98.

¹⁸⁴ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 237.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 237.

Berg; *En la jungla de las ciudades* (1973), de Bertolt Brecht; *Las Bacantes* de Eurípides y *Vermeil comme le sang* puesta en escena de Claude Régy (1974); *Faust-Salpêtrière* (1975), a partir de la obra de Goethe; *La valquiria* (1976), ópera de Wagner; *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1977), de Arrabal; *La vida es sueño* (1981), de Calderón de la Barca; *Nostalgia* (1984) de Franz Jung; *La Cenerentola* ópera de Rossini y *Bantam* de Eduardo Arroyo (1986)¹⁸⁶... Esta dedicación, simultánea al ejercicio de la pintura, siempre en compañía de Grüber, con quien aplicaba un método de trabajo libre, explica el hecho de que Arroyo solo haya podido asumir dos trabajos con directores españoles: *La vida es sueño* (1981) de Calderón de la Barca, bajo la dirección José Luis Gómez en el Teatro Español y en colaboración con el también pintor Sigfredo Martín Begué¹⁸⁷ y *Edmond* (1990) de Mamet para María Ruiz en el teatro María Guerrero¹⁸⁸.

Y así, sin conocimiento ninguno del teatro e incluso alguna que otra reticencia por haber sido el lugar en el que falleció su padre, fue como Arroyo se convirtió en escenógrafo además de pintor y entró a conocer todas las convenciones de este arte de tablas. De nuevo nos encontramos con que esta nueva conquista creativa, más que un plan cuidadosamente trazado por parte de Arroyo, se trató de un impulso irreflexivo para escapar de las exigencias obsesivas de la pintura, de todo su aparato de sacralización¹⁸⁹.

Nuestro pintor lleva marcado a fuego en su conciencia que el artista solo recupera su libertad o, mejor dicho, solo se puede renovar, haciendo cosas distintas, dejándose contaminar por lo de afuera. Así lo manifiestan sus palabras: «Cuando te encargan realizar la escenografía de óperas u obras de teatro, tienes que olvidarte, despojarte absolutamente de lo que tú eres; tienes que tratar de servir al texto. La prioridad es inventar algo que sirva al texto, no que tú instales tu gramática o que se reconozca algo tuyo¹⁹⁰». Claro que este proceso de adaptación lo ha podido realizar con total libertad gracias a su extraordinaria compenetración con Grüber.

¹⁸⁶ Véase «Escenografías» en la parte tres.

¹⁸⁷ A. García, "El pintor Sigfredo Martín Begué fallece en Madrid a los 51 años", *El País* (Madrid, 3-I-2011).

¹⁸⁸ *Escenografías*, cat. exp., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004.

¹⁸⁹ E. Arroyo, *Orgullo y pasión*, op. cit., pp. 148-149.

¹⁹⁰ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 242.

Pese a todos estos montajes escenográficos a sus espaldas y a la obra de teatro escrita, *Bantam* (1986)¹⁹¹, con la que debutó como autor dramático—también posible por la determinación de Grüber, quien, conociendo su afición al boxeo y a raíz del éxito de su biografía *Panamá Al Brown*, le encargó una obra sobre el tema¹⁹²—, Arroyo se reconoce como un *amateur*, como un hombre fuera del teatro, un *outsider* que se arrima a él para vivir experiencias notables y seguir reflexionando acerca de lo que es ser pintor, para desdramatizar el logro de la pintura, evitando a toda costa que se convierta en una rutina.

Sin embargo, qué duda cabe que el estreno en Múnich de esta pieza pugilística de dos actos, cuyo título (*Bantam*) significa en boxeo peso gallo, en alusión a los menos de 54 kg de sus cuatro protagonistas, resultó ser un acontecimiento muy notable en la vida del pintor. Con ella se reafirmó como artista *touche-à-tout* que, en continuo desplazamiento y, por tanto, desde una posición excéntrica, se convierte en «gran espectador» de su propio trabajo. Así nos cuenta cómo, cuando Grüber decidió ponerla en escena, él no quiso asumir los decorados aduciendo: «Yo ahora ya soy el autor. Entonces yo me permito el lujo de ver lo que estáis haciendo con mi obra. Pero yo entro en el teatro como los autores entran en el teatro: con la desaprobación de toda la compañía que ve amenazado todo el trabajo que están haciendo...¹⁹³». Así, de los decorados de esta obra se encargaron sus colegas Aillaud y Recalcati, junto a Grüber. El teatro es para Arroyo un juego de distancias y proporciones que le permite salir de la pintura y relativizar sus menudencias teóricas.

Y aún *Bantam* tiene un significado mayor en relación al argumento de esta tesis, ya que, con esta obra Arroyo volvía a nadar a contracorriente de la historia haciendo renacer a cuatro famosos pugilistas caídos en el olvido: Eugène Criqui, apodado *Mandíbula Metálica*, fallecido en un asilo para viejos actores y artistas; Louis Phal Battling Siki, asesinado de siete balazos; Milou Spider Pladner, hundido en la oscuridad de la ceguera antes de morir, y Eugène Huat, *Gato Montés*, cuya presencia en esta obra dramática es la de un simple comparsa¹⁹⁴.

¹⁹¹ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 27-33.

¹⁹² A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 28.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 238.

¹⁹⁴ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 28-29.

En definitiva, aun con todo el esfuerzo ingrato que requiere medirse en el efímero universo teatral que «te coge todo y nunca te da nada»¹⁹⁵ y desaparece sin dejar ni rastro, aun con todas las horas de reflexión y discusión en equipo que hay que estar dispuesto a dar para lograr los montajes más inteligentes, el pintor lo contempla de antemano como un salvoconducto para ensayar, fuera de la tela del cuadro, la fuerza emblemática de diferentes conjuntos, objetos, espacios o incluso personajes, pues muchos de los protagonistas de sus cuadros parecen actores de una obra teatral algo bufa¹⁹⁶. Este proceso de intercambio con su pintura ha sido facilitado por el carácter narrativo, dramático y escenográfico de esta. Sirva esta confidencia para corroborarlo: «Participo en una acción teatral como se participa en un atentado: eligiendo cuidadosamente el lugar, los compañeros, el coste, las condiciones. Hay que medirse, rechazarse, no hacer de él una profesión. El teatro para mí es un lujo»¹⁹⁷. Esta intromisión marginal, por eso descargada de responsabilidad profesional, en el arte escénico, es un pliegue más de la curiosidad insaciable y el brío extraordinario de este creador.

En todo caso, la relevancia de sus trabajos en este campo sería puesta de manifiesto por primera vez en 1987, en la exposición *Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo et le Théâtre*, celebrada en la ciudad francesa de Aviñón.

Dibujar la palabra

El otro gran espacio que habita Eduardo y que además está estrechamente ligado a la labor que experimenta en el seno de la dramaturgia, «poner la creación al servicio de un texto, de un tema que no tiene nada que ver con pintar», es el de la literatura, como podemos sospechar tras las advertencias del prólogo y los apuntes biográficos reunidos hasta aquí. Es justamente ahora, al hilo de los saltos creativos que acompañan los cambios de residencia de Arroyo, cuando tenemos que señalar que su vuelta definitiva a España en 1982, le despertó los deseos de volver a escribir. Y lo empezó a

¹⁹⁵ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 261.

¹⁹⁶ Así lo advirtió Gilles Aillaud: «Cuando transforma los personajes que pinta en héroes teatrales mediante un distanciamiento metafórico que muy a menudo roza el absurdo», en G. Aillaud, «¿De dónde viene las ideas?». *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., p. 195.

¹⁹⁷ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 167-168.

hacer en francés, pues su español aún estaba atrofiado, dando nueva vida al boxeador negro Panamá Al Brown en la ya mencionada biografía (aunque *Trente-cinq ans après*, de 1974, no sea despreciable) que, tras cinco años de pesquisas y doscientas cuarenta páginas escritas, le abrió otra ventana creativa aunque siempre vista como una abertura auxiliar: «Pero no soy un escritor, más bien un pintor que escribe»¹⁹⁸. Esta obra además encarna su idea de la escritura literaria, y por extensión del arte, como autoeducación, como experiencia de vida: «La literatura sobre el boxeo o deportiva en general no es competencia de la universidad, sino que viene de la base»¹⁹⁹.

Aunque aquí, más que volver a incidir sobre su primera vocación de escritor, que ya parece haberse convertido en un tópico y cuyos trabajos se detallan en la tercera parte de esta tesis, en lo que me interesa hacer hincapié es en su trabajo de ilustrador de textos ajenos, pues también supone supeditarse al «producto de la reflexión de otro». Este es el caso de la ilustración de los *Sonetos* de Quevedo (1970), de un *Bestiario* de Dino Buzzati (1973), las *Oraciones fúnebres* de André Malraux (1984), las novelas *Paisajes después de la batalla* (1985), *Makbara* (1988) y *D. Julián* (2001) de Juan Goytisolo, el *Ulises* (1990) de James Joyce, las *Poesías Completas* de San Juan de la Cruz (1991), *Sombreros para Alicia* de Julián Ríos (1993), el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1998), *El Quijote* (2004), *Guerra y paz* (2010) o las poesías completas de San Juan de la Cruz (1991), así como las reflexiones artísticas del *Columnario* del crítico Francisco Calvo Serraller (1998), *La Biblia* —los cinco primeros libros: *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*²⁰⁰— editada por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (2004) o *Sangre y Arena* de Vicente Blasco Ibáñez (2011)²⁰¹.

Entre ellos, el trabajo que posiblemente más le obsesionó y marcó fue el realizado para animar *Ulises* de James Joyce, una novela que había intentado leer en dos ocasiones sin éxito hasta que, coincidiendo con el cincuenta aniversario de la muerte del autor irlandés, el escritor Julián Ríos le hiciera el encargo para la editorial Círculo de Lectores y entonces el pintor se vio metido de lleno en sus páginas. A él

¹⁹⁸ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 15.

¹⁹⁹ L. Nucera, Prólogo, *Panama Al Brown, 1902-1951*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 13.

²⁰⁰ N. Pulido: «Arroyo: Tarantino haría una formidable película sobre la Biblia», *El País* (Madrid, 23-11-2004).

²⁰¹ ver «Libros ilustrados» en la parte tres.

dedicó un año entero, apenas transcurridos unos meses de la operación que le salvó de una letal peritonitis. Por lo que este *Ulises ilustrado* (1992) fue uno de los mayores esfuerzos de nuestro artista, máxime cuando fueron necesarios más de ciento cincuenta dibujos y acuarelas que para hacer más accesible esta «catedral de la prosa», nunca fácil de afrontar. Precisamente su extensión y complejidad parecían haber apabullado a los anteriores candidatos del proyecto: Picasso, a quien Joyce había propuesto, finalmente se negó aparentemente influenciado por Gertrude Stein; por su parte, Matisse optó por equivocarse al ilustrar la *Odisea* de Homero y, ya en época más reciente, en su serie de aguafuertes de 1989, Robert Motherwell, en lugar de atenerse a la obra del irlandés, prefirió plasmar las reacciones frente a ella²⁰². Y por si faltaran más despropósitos, al presentar la edición de Ríos, con quien Arroyo trabajó en simbiosis para abordar sus múltiples interpretaciones, tuvieron que vérselas con el nieto del autor, Stephen Joyce, que impidió su publicación alegando cuestiones de derechos de propiedad intelectual. Una paradoja, si recordamos que Joyce lo que más ansiaba era unir su obra a la imagen. De manera que para sortear el obstáculo, en 1993 Arroyo publicó por separado las ilustraciones en un estuche titulado *El Ulises prohibido: los dibujos originales de la edición de Ulises ilustrado*²⁰³.

En cualquier caso, dicho trabajo no deja de ser la culminación del díptico que Arroyo dedicó a los exiliados vueltos a casa, *Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje, I y II* en 1977 (véase fig. 21); y el motivo de que realizara sus lámparas-apliques con la efigie de Joyce.

Esta trayectoria dedicada al dibujo que le ha impulsado a proyectos de tanta importancia viene de lejos. Realmente, se comenzó a perfilar en su adolescencia cuando ilustraba páginas de algunos periódicos españoles y, más tarde, recién expatriado, de revistas parisinas para obtener ingresos. En su caso, el dibujo precede a todas las artes que ha adoptado, a la pintura, el teatro, la literatura y la escultura, y ha funcionado como su hoja de ruta, como la primera plasmación de esos «flashes mentales que se imponen cuando menos uno lo espera»²⁰⁴ y en los que la vida se ilumina como un relámpago; es decir, es «la obra de todos los días» la que luego lleva a cuadros y grabados. Para él, ser pintor sin ser dibujante es inconcebible: «No le

²⁰² *Bazar Arroyo*, cat. exp., Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2012, p. 30.

²⁰³ F. Calvo Serraller, «Prohibido fijar carteles», *El País* (Madrid, 22-VI-1992).

²⁰⁴ E. Arroyo, «Diálogos con el gato», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 117.

prestamos demasiada atención pero la gran apuesta de un pintor es dibujar»²⁰⁵. Al pincel llegó por medio del lápiz y de la barra de carbón.

La estampa

Pues bien, si, como decimos, no se puede perder de vista que el dibujo está unido a la pintura de Arroyo en un constante vaivén que le ha permitido buscar nuevos espacios y estructuras compositivas, o mejor dicho, que su pintura se ha edificado en el dibujo, tampoco podemos eludir que, además de a la ilustración, se ha entregado a otros ejercicios del arte gráfico. Es el caso de la confección de carteles cuyos primeros ensayos arrancaron en el Taller Popular del Mayo francés²⁰⁶ para proseguir su andadura a lo largo de las décadas hasta conformar un corpus que sobrepasa el centenar de diseños²⁰⁷.

De un modo u otro, tanto la ilustración como el diseño de carteles —para eventos taurinos, teatrales, cinematográficos o culturales de otra índole, así como para anunciar acontecimientos deportivos o sus propias exposiciones, desde la primera de todas en la galería Claude Detais— le han llevado a poner a prueba la eficacia de su trazo y a medir su habilidad de comunicador en la restringida paleta de color de la técnica de la estampación. Dicho procedimiento de artesano minucioso le ha abierto a nuevos recursos expresivos, contribuyendo, sin duda, a cargar su pintura de nuevos detalles emblemáticos.

Por último, conviene tener en cuenta que, a través de técnicas tan diversas como el aguafuerte, el aguatinta, el linograbado, la litografía o la serigrafía, Arroyo ha dado nueva vida y mayor difusión a casi todos los temas alumbrados en sus cuadros. Esto se debe a que sus comienzos en los años sesenta se inscribieron en el revolucionario despegue de las técnicas de realización múltiple, a las que recurrieron con tanto afán

²⁰⁵ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p.27.

²⁰⁶ «Históricamente la obra gráfica de Arroyo se inserta en la boga que en los años sesenta adquirieron las técnicas de difusión Pop, es decir, lo que se denominó “realización de múltiples”, a las que recurrieron en Francia los movimientos contestatarios relacionados con el *Atelier Populaire des Beaux Arts*». F. di Rocco, «Introducción», *Eduardo Arroyo. Obra gráfica*, cat. exp., IVAM, Valencia, 1989, p. 10.

²⁰⁷ En 1993 la Diputación de Huesca y el Palacio de Sástago de Zaragoza dedicaron una exposición a dicha especialización y en 2002 el Círculo de Bellas Artes de Madrid presentó una antológica, reuniendo los más de ciento doce trabajos realizados hasta la fecha desde 1963.

los artistas del *Pop* para dar mayor propagación a sus ideas estéticas y sociales, así como sus compañeros de la Nueva Figuración.

Después de todo, esta otra ventana creativa por la que asoma un ingente volumen de obras, manifiesta de nuevo su resistencia a la materia y su reflexión continua sobre cómo plasmar en lo concreto el trasfondo de nuestra realidad.

La escultura

Además de los rodeos que Arroyo ha dado a la pintura por medio del teatro, el dibujo o la literatura para contemplarla de una manera más ventajosa, también se ha servido de la escultura. Sabemos que este Arroyo multidisciplinar solo se considera pintor y que, para que nadie se llame a engaño, ha tenido que defenderse continuamente de otros calificativos en relación a trabajos propios que no tienen más que un papel subsidiario pese a su entrega pasional. Y el mismo caso comporta su dedicación a la escultura, ya que su incursión en el terreno de lo tridimensional es meramente lúdica o experimental, no aspira a conquistar el espacio, ni tampoco a abarcarlo. De hecho, muchas de las piezas de sus inicios son objetos humorístico-poéticos inspirados en el espacio de la calle, de influjo surrealista: «Cuando nos sentimos consumidos, vacíos, es mejor ir de mercadillos que ir a museos, incluso aunque los mercadillos sean formidables museos»²⁰⁸.

De la época milanese datan los setenta trabajos experimentales, como la serie *La africana o la maleta del doctor Schweitzer* (1969)²⁰⁹, un conjunto de bolsos negros comprados en el rastro de la ciudad a los que puso un plátano como asa; así como *Sex Shoe* (1970), piezas hechas sobre hormas de zapatos, o la sorprendente pieza *La fiancée de l'Ouest* (1972), un cactus hecho de cuero. En materiales más propiamente escultóricos, como la terracota o el bronce, en estos años también realizó la serie dedicada a la botella de Tío Pepe (1973), icono de lo español en el mundo, realizada en mesas de terracota con patas de elefante; o la pieza de sobremesa *Saul Steinberg a la sombra de las pirámides* (1973), dedicada a su amigo dibujante americano. Todas ellas son obras de notable originalidad o rareza dentro de la especialidad de la escultura.

Su estancia de casi un año, desde otoño de 1975, en Berlín, ciudad entonces todavía «cortada» por el muro, avivó su interés por confeccionar más obras-objeto, consciente de su elevada fuerza expresiva, en el juego de poner en tela de juicio la historia más reciente. Allí llevó a cabo *Anatolia* (1976), una serie de alfombras persas artificiales a base de caucho negro que, pobladas de animales sagrados y domésticos,

²⁰⁸ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 53.

²⁰⁹ Fueron presentados en la exposición *Opere y Operette* de Milán y hace alusión al Dr. Schweitzer que se hizo muy popular en Francia por haber creado unos hospitales en la África negra, y cuya caridad europea en el continente africano a Arroyo le resultaba sospechosa.

hacen patente los problemas de xenofobia encubierta en el espacio público de la ciudad: la dicotomía entre el orgullo de los alemanes por el arte egipcio y oriental de sus museos —Nefertiti en el Pergamon— y el rechazo silenciado hacia la emigración turca en las calles de los berlineses barrios de Kreuzberg y Wedding²¹⁰. Aquí avistó Arroyo, por vez primera, cómo las ciudades se convierten en una encrucijada para los exiliados, en el campo de juego en el que se va a revelar su marginal experiencia personal, como reflejaría luego en la serie de pinturas *Toda la ciudad habla de ello*.

Y en este afán de probar técnicas más táctiles, también tuvo sus flirteos con la cerámica en la serie *Winston Churchill pintor* (1973), en la que el pintor *amateur* o dominguero, como queramos llamarle, ha dejado su sombrero, su pincel, su puro o la hierba verde de sus insípidos paisajes, sobre platos-paletas de barro. Después se sucedieron series de cabezas y bustos de deshollinadores, de mujeres españolas que juegan con injertos de diferentes materiales (madera, mármol, hierro), al estilo de las artes decorativas de los años veinte²¹¹, hasta llegar a la década de los noventa, cuando Arroyo comenzó una nueva fase con obras de mayor envergadura, tras su instalación en el taller de Robles de Laciana. Allí ha trabajado en bruto la piedra, la madera y el metal, materias surgidas de la naturaleza, para evocar todo un mundo ancestral y arqueológico. Ha intervenido sobre cantos rodados, que adoptan aspecto de *trouvaille*, pues parece que Arroyo en lugar de haberlos modificado materialmente los ha intervenido a lo *ready made* para sacar de ellos, o añadirles, la figura y la historia —el mito, el tótem— que necesitan para ser piezas simbólico-narrativas. Este es el caso de las series el *Unicornio de Laciana* (1998) y la *Novia de Muxivén* (1999) que nos hacen creer en un panteón propio, mítico, enclavado en los montes de León²¹².

Su quehacer escultórico también le ha llevado a intervenir espacios públicos como la Plaza Puerta Castillo de León, donde instaló en 2011 un conjunto de *vanitas* y moscas de gran formato, en total cerca de sesenta obras, que levantó polémica en los ecologistas debido a la instalación de algunas piezas sobre la fachada de la iglesia de los Franciscanos Descalzos, bien de interés cultural²¹³.

²¹⁰ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 63.

²¹¹ *Ibidem*, p. 59.

²¹² F. Calvo Serraller, Prólogo de *Eduardo Arroyo. Esculturas 1973-2012*, cat. exp., CAC, Málaga, 2013.

²¹³ E. Otero, «Las moscas y un unicornio de Eduardo Arroyo aterrizan en Puerta Castillo», *El Mundo* (Madrid, 04-IV-2011)

Sirvan estas pequeñas pinceladas para ilustrar la libertad con la que Arroyo concibe su relación con la escultura.

La fotografía

Arroyo no es fotógrafo. En su aversión a las máquinas es incapaz de fotografiar, de salir a la calle con una cámara. Posee, sin embargo, una extensa colección de fotografías y sus cuadros tienen numerosas referencias fotográficas de autores heterogéneos. De hecho, según nos cuenta, sus obras siempre parten de «una imagen», ya sea recortada, vista o leída. En consecuencia, las estampas fotográficas se convierten para él en una suerte de depósito interior o enciclopedia visual personal que va siendo expulsada a medida que pinta o escribe²¹⁴. Reflejo del estímulo indispensable de la fotografía como arsenal creativo es su última exposición en 2015, comisariada con el título de *La oficina de San Jerónimo*, en la que ha reunido un conjunto de ciento cuarenta y cinco imágenes que rememoran a Simeón el Estilita.

La fotografía también le interesa como registro social por la melancolía y el misterio que transmite, además de por su carga poética.

Y paradójicamente, a pesar de no haber disparado nunca, Arroyo tiene una obra fotográfica propiamente dicha, la constituida por sus fotomontajes y *collages*, a base de estampas antiguas encontradas en mercadillos, las cuales manipula, mancha o repinta. Se trata de una vertiente de su obra que ha ido ganando terreno progresivamente en los últimos años, con sorprendentes resultados, como hace patente la muestra *Arroyo y Balzac*, celebrada en el Instituto Francés de Madrid en 2015 y de la que daremos cuenta más adelante.

En cualquier caso, su fascinación por el mundo de la imagen está presente desde muy joven, cuando pasaba horas mirando imágenes de prensa, ilustraciones o imágenes fotográficas en general²¹⁵.

En definitiva, Arroyo, en su versatilidad e indiferencia hacia el estilo y hacia el soporte de sus obras, en la mirada múltiple que le ha dado su exilio ambulante —de París a

²¹⁴ O. M. Rubio y M. Fontán del Junco, «Otra conversación con Eduardo», en VV. AA., *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, op. cit., pp. 58-68.

²¹⁵ *Ibidem*.

Roma, Milán, Positano o Berlín—, se muestra una vez más como un pintor antagónico e intempestivo, liberado del peso de la historia. Al contrario de lo que se exige a un virtuoso del pincel actual, ejercer únicamente como lo que es, él deambula continuamente por diferentes vericuetos creativos: tan pronto dibuja, hace carteles, *collages*, decorados teatrales o grabados, como confecciona esculturas. Todo con vistas a huir de la fosilización estilística y de la historia del arte obcecada en encasillar a sus protagonistas. Aunque sin perder el rumbo, así ha repetido siempre que ha tenido ocasión: «El destino de un pintor es seguir siéndolo hasta el final». Su caso no se ajusta a los patrones convenidos.

6.- EL DESTIERRO PICTÓRICO

Tras este breve paréntesis relativo a las incursiones extra pictóricas de nuestro protagonista, volvamos pues a su cauce vital. Como decíamos, fue al recibir el pasaporte español, en la primavera de 1976, cuando Arroyo empezó a vivir, paradójicamente, «su verdadero exilio». La dificultad de comunicación con la sociedad española de la época y la falta de acuerdo entre él y la España profunda le impulsaron a alejarse de nuevo otros cinco años más. No era una cuestión de orgullo, tampoco de idioma, pese a que su lengua materna aún estaba algo anquilosada, sino de antagonismo entre los exiliados de dentro y los de fuera. Porque, como ya hemos visto, entre las consecuencias que trajeron a Arroyo promover la participación no oficial de España en la Bienal veneciana, estuvo el vacío por parte de la crítica ante sus dos primeras exposiciones de la democracia. Pues si los de dentro eran vistos por los de afuera como unos auténticos vendidos, los de fuera eran, fronteras adentro, unos desertores de la cabeza a los pies. Y no digamos ya en el caso de Arroyo: su exilio voluntario era estigmatizado con la cobardía y el engreimiento.

Al verse de nuevo en París, nuestro pintor se encontró extraviado en una inhóspita «tierra de nadie». Sintió que su patria, aún sumida en un proceso de democratización, no le aceptaba, abriéndose así para él un periodo de destierro y dificultosa integración, cuya aspereza pusieron de manifiesto sus cuadros a través del tema del exilio permanente y general del individuo.

Entonces confeccionó sintéticos cuentos visuales que tienen como protagonistas bien héroes míticos desterrados, como Ulises que al volver a casa encontró esta desolada, bien figuras reales del pasado frente a las cuales la historia se había mostrado indiferente, como José María Blanco-White, Ángel Ganivet y Lluís Companys, muertos los tres en distintas circunstancias forzosas antes de poder retornar a su tierra natal. En estos últimos relatos pictóricos, juega con la condición de fantasma de los efigiados en el imaginario colectivo español, a la vez que convierte sus historias en nuevos mitos o leyendas.

De esta manera, su pintura entonces experimentó un giro. Ya no se trataba de una cuestión política, sino de una reflexión metafísica. De todos modos, esta mirada íntima no dio paso a la nostalgia, ni a la añoranza, sino que continuó con su dialéctica sarcástica y contestataria. Dicha introspección comenzó con figuras arquetípicas

anónimas, como plasma el tríptico *Reflexiones sobre el exilio. Irún-Hendaya* (fig. 15) expuesto en la galería Karl Flinker de París en 1978, *Del lado de Argelès I y II* (véase fig. 16), así como *La vuelta de los exiliados* de 1977, aunque, bien es cierto, que bajo sus pinceles ya hubo antes otros exiliados, como Julio Álvarez del Vayo o Dolores Ibarruri, «la Pasionaria», en la exposición de *Treinta años después* de 1970.

El tema del desarraigo invadió la empresa pictórica de Arroyo. Sus colores saturados, contornos limpios y certeros de pronto se organizaron para remediar el mal de la amnesia colectiva hacia la postergación, y para poder sanar, a título personal, su particular situación. Daba igual que pintara desde París, Roma o Milán, pues donde verdaderamente estaba era en el exilio interior. La incapacidad de una reconciliación le llevó en cierta manera a la a-historia, del ser y estar de algún modo a no estar ya en ninguna parte. Su obra viajó del forzado exilio político hacia una suerte de exilio ontológico. Se produjo una metamorfosis profunda en el tiempo y el espacio de sus composiciones. Por eso, resulta sorprendente e incluso disparatado que en aquel año de su regreso a París, 1978, participara en la exposición colectiva *Paris, patrie des peintres: 150 chefs-d'œuvre de Renoir à nos jours évoquent un siècle d'histoire à travers les cafés artistiques de Montmartre à Montparnasse*, en el Forum des Halles de París y a la que Jorge Semprún respondió de la siguiente forma: «La única patria del pintor es la pintura, como lo es la literatura, o sea el lenguaje, o sea el silencio de la página en blanco, desértica, para el escritor»²¹⁶.

La dificultad del regreso también se puso de manifiesto en la enigmática figura metafórica del deshollinador a la que Arroyo ha dedicado incontables trabajos —en forma de pinturas, esculturas, *collages* y dibujos de 1979 a 1992—, y entre los que se encuentra la asombrosa serie inaugural de 1984-1986 *Madrid-París-Madrid*. No obstante, esta etapa purgativa, protagonizada ahora por el deshollinador noctámbulo que desatranca la mugre acumulada en las chimeneas de la creación, ya había dado comienzo en el conjunto de misteriosas composiciones nocturnas *Toda la ciudad habla de ello* de 1982-1987 (véase fig. 71 y 72). Estas escenas urbanas de dominante cromática negra, igual al estado de ánimo del por entonces desubicado pintor, simbolizan cómo la noche también había caído en su vida que no acaba de normalizarse. Las indagaciones y estrategias de la escena teatral se reflejan ahora con

²¹⁶ J. Semprún, «Pintura del exilio y exilio de la pintura», en VV. AA., *Eduardo Arroyo. 20 años de pintura*, cat. exp., Salas Ruiz Picasso, Madrid, 1982, p. 8.

más intensidad en los cuadros. La dimensión ilusoria constituye un modo también de aprender a ver lo que hay detrás.

7.- EN FIRME: MADRID-PARÍS-MADRID

Los años ochenta

Arroyo recibió la década como un artista plenamente internacional con tres exposiciones simultáneas en el corazón de Europa. En 1980, la galería Michel Hasenclever de Múnich mostraba sus últimos dibujos sobre deshollinadores, al tiempo que el espacio Maeght de Zúrich presentaba una serie de obras inéditas en papel de lija sobre el mismo asunto, y la muniquense Städtische Galerie im Lenbachhaus reunía ochenta piezas, entre pinturas y esculturas, de los últimos años.

Tras las dificultades y duelos vividos, su carrera parecía ser objeto de un nuevo reconocimiento social, finalmente también en España. En 1982, el Gobierno español le concedía el Premio Nacional de Artes Plásticas —junto a Josep Guinovart, Julio López, Carmen Laffón y Rafael Canogar²¹⁷— en desagravio a la postergación oficial sufrida por razón política; y contemporáneamente el Centro Georges Pompidou de París le brindó una gran exposición que contemplaba además su papel como escenógrafo teatral ²¹⁸. Esta segunda iniciativa pareció ser también del gusto del Ministerio de Cultura español que, escasos meses después, homenajeó de nuevo al artista con una gran retrospectiva de su producción pictórica y escultórica en la Biblioteca Nacional. Y por si fuera poco, en diciembre de 1983, el Ministerio de Cultura galo le nombró Caballero de las Artes y las Letras con una repercusión muy notable en los medios culturales españoles.

Esta precipitación de acontecimientos impulsó a Arroyo a plantearse su regreso definitivo a España y a tomar conciencia de que la única vía posible para su integración, para ser plenamente aceptado en el circuito artístico nacional, era pintando desde su ciudad natal. Así es que en 1984 compró un estudio en el centro de Madrid, en la calle Costanilla de los Ángeles, propiciando con ello su vuelta fehaciente a la capital, aunque no absoluta, como vamos a ver.

²¹⁷ F. Calvo Serraller, “Balance del arte bien premiado”, *El País* (Madrid, 26-XI-1982).

²¹⁸ Años antes, en 1972, Arroyo, al igual que sus amigos más próximos se había negado a formar parte de una exposición colectiva organizada por el Ministerio de Cultura galo en este museo para dar cuenta de la nueva situación del arte en Francia. Estando aún reciente el fracaso del 68, para el pintor se trataba de un proyecto en beneficio de las nuevas generaciones funcionarios del Estado.

Al año siguiente, en 1985, ya asumió el papel de representar a España en la XIII Bienal de París al ser seleccionado por su comité internacional junto a otros tres sobresalientes pintores, Miquel Barceló, José María Sicilia y Antoni Tàpies. Y lo hizo de forma contundente con más de una veintena de piezas: la serie *La noche española* (figs. 111-114), dos dípticos del conjunto *Madrid-París-Madrid* (véase figs. 80 y 81) y un montaje de objetos en cerámica y otros materiales²¹⁹.

Poco tiempo después, en 1986, presentó su segunda gran exposición en la España democrática, la serie *Madrid-París-Madrid* en la sede de la Fundación Santillana en la capital. En efecto, su título nos confiesa cuáles eran las ciudades-eje de su existencia. Por ello su vuelta, más que un retorno total, era un ir y venir para no apoltronarse en ninguna parte. Como dijo Jorge Semprún en el catálogo de la misma: «Sigue sin volver aunque esté de vuelta». Aquí comenzó a hacer una pintura, ya no de exilio, pero sí de destierro. Su patria era la propia pintura²²⁰.

En cualquier caso, su reconocimiento en España supuso la desarticulación de la dimensión contestataria en su propuesta pictórica, la que hasta entonces había sido uno de sus fundamentos. Evidentemente, las condiciones básicas para semejante postura habían dejado de existir. De nada servía seguir combatiendo como un pugilista desaforado las imposturas de un sistema oficial extinguido y una ideología triunfalista prácticamente caducada. Así es que, por una simple lógica de pesos, a partir de aquí toda la furia del pintor recayó en el otro núcleo de su radicalismo pictórico: la supervivencia de la pintura frente a las sucesivas vanguardias que trataban de extirparla.

Para librar dicha batalla, Arroyo sabía que debía permanecer en el mismo derrotero de narrar la realidad reciente y explotar las virtudes comunicativas de la imagen, y, para ambas premisas, los tópicos que alimentan la identidad del españolismo, resultaban un tema muy sustancioso. En este terreno el pintor jugaría con ventaja, no solo porque en calidad de apátrida había sido un observador externo privilegiado, sino porque, como a nadie se le escapa, los clichés tardan mucho más en expirar que las costumbres y ritos que los han engendrado. Estos además se prestan al humor tragicómico tan del gusto de nuestro autor.

²¹⁹ F. Calvo Serraller, «Una estimulante selección de la pintura española», *El País* (Madrid, 29-III-1985).

²²⁰ J. Semprún, «Arroyo está de vuelta», *Madrid-París-Madrid*, cat. exp., Fundación Santillana, Madrid, 1986, pp. 7-9.

A lo largo de la década de 1980, por tanto, se recompuso y normalizó la relación de Arroyo con España y lo hizo, como decimos, redescubriendo la temática española interpretada en clave irónica, con la pasión de un enamorado.

En 1987 celebró la primera exposición de esculturas en su ciudad natal, en la galería Gamarra y Garrigues, un conjunto de cabezas dedicado a la imagen tópica de la mujer española, que estuvo acompañado de un prólogo de María Zambrano. *La Dama de Elche, Esmeralda Clamores, La Tirana, Doña Urraca, Azulaïma, Magdalena Ventura, Carmen Amaya, La Maja desnuda* y la misma cantante contemporánea *Martirio*, fueron algunas de las estrellas folclóricas homenajeadas²²¹.

Imbuido en dicha atmósfera casticista, confeccionó un año más tarde el mito de la bailaora de flamenco Carmen Amaya quien viajó a Nueva York con su compañía de músicos y bailarines en los años cuarenta. Se trata de un dilatado conjunto formado por composiciones esquemáticas en diferentes técnicas plásticas: óleos, grabados, dibujos, piezas escultóricas y cuyo último resorte es una escultura de piedra y metal del año 2012. La asunción de este nuevo emblema de lo español en el extranjero, fue fruto de la febril actividad de Arroyo en su taller parisino de la comuna periférica de Malakoff, ubicado en una antigua acería²²². De ahí que celebrara ese mismo año la exposición *Arroyo Malakoff* en la Galerie de France.

Para prosperar en su empresa de realzar el poder de la pintura anecdótica, Arroyo se enfrentó con esta secuencia, así como con la coetánea *Berlín-Tánger-Marsella* (Museo Cantini, Marsella, 1988), a obras de gran formato. Y estando en esta etapa de extenuante trabajo, en diciembre de 1989 le sobrevino una peritonitis que casi acabó con sus días y de la que fue operado de urgencia en el Hospital Americano de París —recordemos que su padre había muerto de septicemia—.

Aún convaleciente, se repuso de este trauma existencial emprendiendo la titánica ilustración de la novela *Ulises* de James Joyce. Pronto reanudó también su afición a la actividad física de pintar obras de tamaño natural, con óleos como el titulado *3 de octubre* en 1990 (fig. 28) sobre la emblemática caída del muro de Berlín, así como el

²²¹ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, 2.ª edición revisada y aumentada, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 1998.

²²² Aillaud también tuvo su taller en Malakoff, véase J. P. Thibaudat, «Gilles Aillaud, avancez le decor!», *Libération* (París, 22-IV-2002).

monumental *Camarote de los hermanos Marxistas* (fig. 29), los cuales se presentaron en la Galería Gamarra y Garrigues en 1992 ²²³.

La noventa

Los años noventa, pese a estar marcados por la ausencia de Arroyo en el ruedo ibérico de las galerías —por causas circunstanciales— contrariamente a su presencia en el ámbito internacional, supusieron su verdadera consagración en los ámbitos artísticos españoles. De ello dan cuenta exposiciones tan ponderadas como *Tamaño natural* (1994) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, dedicada a lo que formalmente se denomina gran formato, y su primera muestra antológica en 1998, en el Centro Reina Sofía de Madrid, que, comisariada por Miguel Zugaza con cerca de doscientas obras (no solo de su creación como pintor, sino de su producción gráfica, escultórica y escenográfica), permitió reparar en lo dilatado y multifacético de su recorrido creativo. El tema español continuó desarrollándose con intensidad a lo largo de toda la década.

Un punto de inflexión al respecto fue su participación en la XLVI Bienal de Venecia en 1995, en el primer centenario de su celebración. Fue elegido junto al escultor Andreu Alfaro (1929-2012) —cuya complicidad ya había arrancado con la presencia de ambos creadores en la edición del 1976— para representar al pabellón oficial de España, compartiendo catálogo y exhibiendo sus obras de manera conjunta en un espacio central. El marco general ideado por el comisario francés Jean Clair para esta efeméride es muy acorde con la pintura de Arroyo. Bajo el título de *Identidad y alteridad*, se articulaba una reflexión sobre el cuerpo humano a través de cien años de pintura, dejando en evidencia la abrupta irrupción de Duchamp treinta años atrás, momento a partir del cual el arte occidental se había sumido en un conformista letargo²²⁴. Para la ocasión, Arroyo acometió cuadros de gran formato con una paleta de colores sordos, ocre, sienas... típicamente española y una sospechosa temática religiosa para un personaje agnóstico como él. Hagamos notar al respecto que, a falta de cinco años para finalizar la centuria, Arroyo se encontraba al borde del precipicio del fin de siglo, a punto de pasar a ser un artista de la era pasada. Pero, ¿acaso este narrador compulsivo iba a dejar que la historia le devorara, le ganara tan pronto la

²²³ F. Huici, «Pintar sin pelos en la lengua», *El País* (Madrid, 13-I-1992).

²²⁴ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 77-79.

partida? Por supuesto que no. Siguió en su empeño de hurgar y sacudir la historia para hacerla hablar con nueva voz. Eligió temas sacros a los que habían recurrido con tanta asiduidad grandes artistas del pasado, para diseccionarlos, reescribirlos y hacer la versión más truculenta. Entre otros asuntos o protagonistas estaban el Ángelus, San Juan de la Cruz o el arcángel san Gabriel.

Estando en el ocaso del centenario, en 1999, Arroyo preparó su entrada al nuevo ciclo como «pintor de historia» y pintor de historias, con una original serie de pinturas que ahondan de forma paródica en el género del gran formato. A la composición *El Paraíso de las moscas* (fig. 23), dedicada al trágico fin de Walter Benjamin, le siguieron otras como la consagrada al suicidio de su amigo Richard Lindner (fig. 23) o la titulada *El martirio de San Sebastián* (fig. 106). En ellas exalta lo narrativo, lo novelesco, e invade un terreno hasta entonces inexplorado, el marco, que pasó a participar y responsabilizarse de lo que el cuadro cuenta. Con estos trabajos estrenó su colaboración con la galería Louis Carré & Cie de París en una exposición que denominó *Capítulos*.

8.- ÚLTIMOS AÑOS: 2000-2015

Las obras pictóricas de esta última etapa se caracterizan por ser más intimistas. Desarrollan temas menos explícitos, más ambiguos y crípticos, por lo general de lectura compleja. El misterio de la imagen va en aumento: Arroyo aborda insólitas combinaciones de símbolos con una rebuscada gama de color que delatan la intensificación de un `propósito que viene de largo: que la pintura no se agote en sí misma, que el espectador no tome posesión del cuadro, que no llegue a cerrar su sentido²²⁵. Mientras, la literatura y la autobiografía continúan copando el contenido de sus escenas. La sintaxis de su formulación permanece anclada en el proceder del *collage*.

Un orden cronológico

En el año 2000, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España le concedió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Y en 2001 volvió a la escena madrileña con sus últimos trabajos dedicados precisamente a la capital, en el espacio de la galería Metta, donde se exhibieron obras como *Viva Madrid que es mi pueblo*, *Cenicienta* o *Sin novedad en el frente*, todas ellas ejecutadas en 2000.

En este ambiente más intimista, Arroyo, «para no parar de pintar y quedarse empantanado», en diciembre de 2001 se impuso la disciplina de realizar un cuadro al óleo al día, de 33 x 24 cm. o viceversa, durante dos años y cinco meses, con el fin de hacer un diario pintado (y escrito si consideramos los títulos de las pinturas), con base en la prosa de la cotidianeidad. Con esta confrontación diaria con el lienzo y la hoja en blanco, nos recuerda que «historia» también son los acontecimientos banales que nos impresionan día a día, en las noticias, en nuestras conversaciones o en las lecturas periodísticas. Y también que cuando su pintura-literatura se queda «sin gasolina pide socorro a la poesía y al diario»²²⁶. Así, *Un día sí y otro también* es el título del libro resultante editado por Turner en 2004 y el de la exposición que acogió la galería

²²⁵ G. Zanza, *Eduardo Arroyo, El País*, Babelia (Madrid, 20-XI-1999).

²²⁶ E. Arroyo, «Pintar, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 180.

madrileña Metta, consistente en una selección de ciento siete de estos relatos pictóricos de reducido formato. Resulta sorprendente comprobar cómo, a estas alturas de su andadura, este metomentodo vocacional continuaba ingeniándose para dar saltos artísticos y preservar su autonomía creativa. Entre los muchos personajes históricos que puso a examen con su pincel también hay una buena nómina de artistas: Van Gogh, De Chirico, Boticelli, Mondrian, Frida Khalo²²⁷...

En 2003, treinta y cinco de sus óleos formaron parte de la exposición itinerante *Arte español para el extranjero* organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores español con destino a diferentes ciudades: Budapest, Bucarest, San Petersburgo y Luxemburgo.

Este mismo año ilustró la Biblia de Casiodoro de Reina —la primera traducción directa, desde el hebreo y el griego, de los cinco libros del Pentateuco— con más de doscientos dibujos para la editorial Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, una iniciativa muy importante que le hizo descubrir «una literatura magnífica, llena de poesía y de gran modernidad»²²⁸. Este magno proyecto dio fruto de forma paralela a pinturas de gran tamaño como *La Gran Prostituta de Babilonia* (fig. 92)

En 2003, 2005 y 2007 la galería parisina Louis Carré & Cie presentó sendas exposiciones cuya última convocatoria *Correspondances*, fue un sólido homenaje a Fernand Léger.

Los años de 2007 y 2008 fueron de especial relevancia para la divulgación de su obra en citas expositivas, tanto en España como en Francia. La galería Álvaro Alcázar de Madrid le dedicó la muestra *Sinónimos Sominona*, formada por un conjunto de más de cuarenta obras, tanto lienzos recientes, como obras hasta de 1974²²⁹; y, contemporáneamente, la galería Carles Taché de Barcelona celebró una retrospectiva de sus cuarenta y cinco años de trabajo en papel, desde 1962. También el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) expuso sus trabajos pictóricos y escultóricos de los diez años anteriores²³⁰.

²²⁷ N. Pulido, «Un libro y una muestra ilustran el diario (pintado y escrito) de un voyeur: Arroyo», *El País* (Madrid, 24-X-2004).

²²⁸ «Arroyo ilustra la Biblia, 'cruel y bañada en sangre show', con la imagen de un zepelín como Dios», *El País* (Madrid, 22-XI-2004).

²²⁹ Eduardo Arroyo. *Sinónimos Sominona*, cat. exp., Galería Álvaro Alcázar, Madrid, 2007.

²³⁰ Eduardo Arroyo, cat. exp., IVAM, Valencia, 2008.

En cuanto al país vecino, en 2008 se celebró la muestra *Figuration narrative. París 1960-1972* en el Grand Palais de París, llevada a continuación al IVAM, que resultó ser clave para testimoniar su papel central en la pintura figurativa francesa de los años sesenta, máxime si consideramos que la investigación precedente sobre dicho periodo, la publicación *La Figuration Narrative* del crítico e historiador del arte Jean-Louis Pradel, y la consiguiente exposición en la Ville Tamaris en 2000, excluían a Arroyo por haberse apartado del grupo tras los acontecimientos del 68²³¹.

Atravesado por la pasión literaria y empeñado en no acabar nunca de colgar los guantes de boxeador, en 2009 Arroyo publicó sus memorias, *Minuta de un testamento*, que además de ser un relato autobiográfico, constituye un retrato mordaz de esa España que tanto le ha obsesionado.

Se trata, por tanto, de una década febril que culminó con la exposición *Collection printemps-été-automne-hiver* en 2010, en la galería Louis Carré & Cie.

Últimos proyectos

En 2011 Arroyo presentó en la galería Ivorypress de Madrid el insólito proyecto *CA-RO-TA*, junto con el pintor Luis Gordillo y el fotógrafo Jordi Socías, que fusionó ambas disciplinas. Dicha muestra, organizada por los tres creadores a partir de la idea de anonimato en el arte y su ejercicio en total libertad, reunió un conjunto de rostros con máscaras pintados por Arroyo y Gordillo, y una serie de instantáneas de ambos autores disfrazados, el primero como *clown* triste y el segundo como Mickey Mouse, disparadas por el objetivo de Socías que deja constancia de la complicidad establecida entre ambos pintores: sus preocupaciones han sido parecidas, aunque las hayan contado de maneras distinta.

En 2012, respondiendo a un encargo, celebró otro original proyecto retrospectivo, con el nombre de *Bazar Arroyo*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el que se pudieron ver reunidos, como en un mercado, sin orden temático ni cronológico, obras de todas las épocas que habían pasado por su vida sin pena, ni gloria obras: cerámicas, ediciones de libros, restos de decorados teatrales, lámparas... Obras-objeto que se dieron cita para responder a la trayectoria de un artista

²³¹ H. F. Debailleux, «Figurez-vous!», *Libération* (París, 4-X-2000).

multidimensional, de una energía inusitada. Para dicha ocasión se produjo la película en blanco y negro de veinticuatro horas de duración: *Exposición individual. 24 horas con Arroyo*, editada también en formato libro por La Fábrica.

Volcado de lleno en estos últimos años en la compleja relación de la literatura y las artes plásticas, su última exposición individual ha sido la dedicada a Honoré Balzac (1799-1850) en el Instituto Francés de Madrid, en febrero de 2015. A partir de cientos de pedazos de papel fotográfico, el artista compuso una treintena de representaciones imaginarias, que son a la par fotomontajes y *collages*, del legendario escritor realista y de algunos de los más de cinco mil personajes que protagonizan su *Comedia humana*. El retrato de Balzac lo constituyeron figuraciones de su rostro, pero también de las casas donde residió. En resumen, el pintor sustituyó la paleta y los pinceles, por la fotografía, las tijeras y el pegamento para evocar un libro de artista que es también un álbum de recuerdos de los años transcurridos en Francia²³².

En esta misma línea está también la exposición que ha concebido como comisario junto a Fabienne di Rocco, *La oficina de San Jerónimo*, inaugurada en septiembre de este año en La Casa del Lector del Matadero de Madrid, cuyo título ya de entrada nos previene de la pasión desmedida de Arroyo por la lectura y la literatura. El punto de partida de este monumental proyecto ha sido precisamente, la tradicional representación pictórica del patrón de los escritores y los traductores, San Jerónimo, como un eremita aferrado a su pluma y a sus textos en la soledad del desierto. A partir de una selección de cuadros antiguos, los comisarios han propuesto un viaje por diferentes espacios donde danzan pinturas narrativas, junto a caligrafías desatadas y ediciones de libros que no se pueden leer –volúmenes cofres, artefactos mudos...—. Arroyo por su parte incluye sus principales relatos pictóricos: *Una pasión en el desierto*, *La datcha* y el *Retrato de Dorian Gray*. Y lo que es casi más sintomático, rescata del olvido a cuatro pintores franceses independientes desconocidos en España y casi en Francia, Pierre Roy (1880-1950), Jules Lefranc (1887-1972), Clovis Trouille (1889-1975), Alfred Courmes (1898-1993), que han desarrollado una pintura de contenido crítico. Los presenta junto a otros tres figurativos del ámbito español actual ajenos a las modas: Carlos García-Alix, Rafael Cidoncha y Sergio Sanz. Como broche final a su trayectoria, Arroyo nos brinda una muestra llena de libertad que pone de relieve el intercambio permanente y fructífero entre la obra pictórica y la literaria. En

²³² J. V. Núñez, «Balzac cobra vida en la obra de Arroyo», *El País* (Madrid, 17-II-2015).

resumen: este homenaje antivanguardista dedicado al acto de narrar, ya sea con textos o con imágenes, y a las lecturas que lo nutren viene a sintetizar la singular e inclasificable trayectoria de Eduardo Arroyo que desde su punto de partida ha sido bifurcada por el pincel y la pluma.

Lo que se puede concluir de esta primera parte es que la relación de Arroyo con la pintura no es estética, sino pasional e intelectual. Nace, se constituye y evoluciona en la necesidad de expresarse, de canalizar la hiperventilación o secreción salival que le produce su entorno vital. El lenguaje pictórico le sirve para contar las verdades que se enmascaran, que nos pasan desapercibidas. Por eso, en su obra no hay una meta, un punto de llegada, no hay estabilidad estética, ni tampoco teórica. Está permanentemente reaccionando frente a lo de fuera, a la actualidad más inmediata a través de diferentes mecanismos creativos. Desde muy joven, Arroyo ha sido consciente de que el arte era la única vía que le proporcionaría libertad, una suerte de metamorfosis salvadora frente al individuo que se deja engullir por dictaduras o fuertes represiones ideológicas. A él, la imposibilidad de huir le habría llevado al martirio.

El Museo del Prado

En estos últimos años, aquel que dijo «cuando se está vacío es mejor ir de mercadillos que ir a museos»²³³ o «los museos, al igual que las iglesias, me ponen nervioso y aplico una rapidez diabólica a la visita»²³⁴ ha sentido, sin embargo, la necesidad de zambullirse de lleno en la colección del Museo del Prado, con la que siempre ha mantenido un vínculo afectivo desde que su abuelo le llevara por sus salas de la mano. Pero no porque, como decimos, contemple el museo como fuente de inspiración del artista contemporáneo, sino porque el Prado es la historia de España, es la memoria viva en imágenes de su país, y además la esencia misma de la pintura²³⁵. Para él representa una relación de fundamento que ha hecho pública siempre que ha tenido ocasión.

²³³ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 53.

²³⁴ A. Astorga, «Al pie del cañón en el Museo del Prado con Eduardo Arroyo», *Diario ABC*, 28-11-2011.

²³⁵ E. Arroyo, *Los Bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 77.

Así, en 1986 intervino en un programa televisivo que congregó a un variado grupo de personalidades de la cultura para hablar de sus cuadros preferidos en el Museo. Tres años después expuso su particular visión de este arsenal de historias en el ciclo de conferencias *El Museo del Prado visto por los artistas españoles contemporáneos*, proyecto que dio origen en 1991 a la colección de obra gráfica homónima realizada por esta misma nómina de artista: Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, Albert Ràfols-Casamada, Eduardo Chillida, Ramón Gaya, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura y Gustavo Torner, inspirados en el Prado. En agosto de 1990 participó en el foro organizado por la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en torno a *La influencia de Velázquez en el arte contemporáneo*, con la ponencia «La maleta de Isabel de Francia». Y como colofón de todas estas muestras de unión intelectual con la Pinacoteca, en 2011 publicó *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado*, un libro ecléctico sobre el conjunto de obras maestras que le han acompañado a lo largo de su trayectoria y sobre las que ha tenido diferentes fantasías de modificación o reinención. En 2012, las experiencias con esta casa-madre se han visto culminadas con la muestra celebrada en las propias salas del Museo, *Eduardo Arroyo. El Cordero Místico*²³⁶, una recreación moderna de veintiún dibujos del políptico pintado al óleo por los hermanos Van Eyck para la catedral de San Bavón de Gante en el siglo XVI: *La adoración del Cordero Místico*. Sirva este reconocimiento —ver su obra expuesta en uno de los museos históricos más emblemáticos del mundo y marco con marco con *La Fuente de la Gracia* de la escuela de Van Eyck— para no olvidar que Arroyo pertenece a la tradición de la pintura de historia, por su voluntad de historiar mediante imágenes.

²³⁶ Presentada antes, en 2010, en Barcelona y Besançon en el seno de la exposición *Charles Fourier. L'écart absolu*.

El debate cultural

En las últimas décadas, el Eduardo Arroyo más polemista ha agitado el debate político-cultural en España expresando su opinión en libros, entrevistas, foros o artículos periodísticos sobre cuestiones tan candentes como la precariedad de las subvenciones estatales, el desmedido protagonismo de los comisarios o *curators* en detrimento de la voz del artista, la multiplicación de museos de arte contemporáneo autonómicos sin rumbo ni contenido propio, el gravamen del IVA o la precariedad del mercado del arte español, entre otras muchas cuestiones.

Así, en su primer volumen publicado en España en 1989, un conjunto de «carnets» íntimos, o textos acumulados en el cajón, que fueron recopilados bajo el título de *Sardinas en aceite*, dejó constancia de sus valoraciones personales acerca del *establishment* intelectual español de los años setenta y ochenta. Entre sus grandes detestaciones se encontraban artistas, historiadores, críticos de arte, conservadores, al tiempo que museos y periódicos. Eran las heridas, aún no del todo cicatrizadas, de su duro retorno a España.

El reconocimiento y la fortuna crítica de los suyos también ha sido objeto de su atención. A este respecto, se le atribuye haber sido uno de los dos padrinos, el otro fue el escultor valenciano Andreu Alfaro, que tuvo el Instituto Valenciano de Arte Moderno en su gestación en la segunda mitad de la década de los ochenta. Ambos se enteraron de la oportunidad de comprar los fondos de Julio González (1876-1942) a sus herederas por las desavenencias surgidas con el Estado francés y, gracias a ello, la Generalitat valenciana pudo adquirir el conjunto respetando los deseos de la familia del escultor²³⁷.

En 1992 se pronunció sobre el polémico traslado del *Guernica*, de la sala del Museo del Prado situada en el Casón del Buen Retiro —donde se había colgado en 1981 tras su repatriación del Museo de Arte Moderno de Nueva York—, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Arroyo se mostró en desacuerdo por «la necesidad convertir el Reina Sofía en un auténtico museo de arte contemporáneo antes de trasladar allí la mítica obra de Picasso»²³⁸.

²³⁷ F. Bono, «La Reina y la fuerza del cartel ruso», *El País* (Valencia, 18-II-2014).

²³⁸ A. García, «Los pintores españoles celebran el traslado del mural "Guernica" al Reina Sofía», *El País* (Madrid, 7-V-1992).

Su interés por la actualidad del arte le llevó también a participar en febrero de 2008 en el VI Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo organizada por el diario *El País* durante la feria madrileña ARCO, junto a Jaume Plensa, Soledad Sevilla y Sergio Prego, además de críticos y gestores de arte como Francisco Calvo Serraller, Carmen Giménez y José Guirao.

De igual modo, en 2011 se movilizó en grupo con otros artistas destacados para impedir el cierre del Museo Chillida Leku de Hernani, en Guipúzcoa. En total cuarenta creadores suscribieron un comunicado en el que exigían a las autoridades intervenir para evitar su abandono ante la desidia mostrada por el Gobierno vasco: Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, Darío Villalba, Alberto García-Alix, Chema Madoz, Joan Fontcuberta, Martín Chirino, Federic Amat, Andrés Nagel o Alfonso Albacete²³⁹.

En noviembre de 2014 aprovechó una entrevista del diario *El País* para reclamar el Premio Velázquez para los pintores Rafael Canogar y Darío Villalba²⁴⁰.

Y aquí me detengo en la cita de algunos de los capítulos político-culturales que dan cuenta del talante pasional de nuestro artista ya que en la parte tercera de esta tesis se encuentra la relación completa de artículos, noticias y entrevistas aparecidos en publicaciones periódicas.

²³⁹ «Un grupo de artistas españoles exige la salvación del museo Chillida Leku», *El Mundo* (San Sebastián 21-XII-2010)

²⁴⁰ J. Cruz, «"Pertenezco a una cofradía estúpida y miserable"», *El País* (Madrid, 30-XI-2014).

II. ANÁLISIS TEMÁTICO Y FORMAL DE SU OBRA

Tras este recorrido previo por la vida de Eduardo Arroyo realizado con objeto de aligerar las coordenadas biográficas del comentario de obra, pues son muchos los ángulos o puntos de vista que esta de por sí asume, vamos a analizar ahora el modo en el que el autor concibe y trata sus imágenes y bajo qué ideas las articula.

A pesar de haber manifestado su rechazo al estilo como fin exclusivo de la pintura o de haberlo cambiado reiteradamente —Gassiot-Talabot dijo de él que había pasado sus diez primeros años destruyendo todo reflejo estilístico en su obra²⁴¹—, Arroyo ha otorgado notable importancia al modo de posar el pincel en el lienzo²⁴², esto es a la adecuación plástica de sus contenidos, y no por razones estéticas, sino por una cuestión visceral e intelectual.

Como ya hemos tenido ocasión de ver, sus imágenes no tienen nada de someras, por el contrario son sistemas elaborados que deben su eficacia significativa a escrituras sofisticadas y ricos juegos de relaciones, que van de los impetuosos brochazos del cartelismo, a la pulida técnica *pompier* o las manchas de color planimetrías de la técnica de la estampación, pasando por abundantes símbolos, citas o referencias literarias de llamativa variedad. En cualquier caso, se sirve de un lenguaje artístico convencional el cual altera —véase su constante manipulación de imágenes cotidianas o imágenes-emblemas del mundo occidental— para hacernos reparar en aspectos nuevos del individuo en su contexto histórico-social que habían pasado desapercibidos.

²⁴¹ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo ou la subversion picturale», *Opus international*, n.º 3, 1967.

²⁴² E. Arroyo, *Minuta de un testamento*, op. cit., pp. 280-281.

1.- CONTRA LA HISTORIA

Es contra la historia tal y como me la enseñaron, contra la que se sublevan mis cuadros, contra la historia definitiva, inmutable, petrificada. Aunque Napoleón aparezca casi siempre en ellos, podrían interesarme —y ya lo han hecho— otros personajes clave de la historia tal como nos la presentan²⁴³.

La grandeza congelada

Tras exponer una treintena de retratos cáusticos, al óleo con carga de arena, sobre arquetipos españoles en París, en el año 1961, el problema político de España llevó a Arroyo a pensar que si la historia se imponía al hombre de modo firme, tal vez el hombre pueda, por ciertos medios, imponerse a ella. De manera que tomó la figura estereotipada de gloria nacional del emperador Napoleón Bonaparte, no sin antes haber ensayado con *Felipe II* y *Vittorio Emmanuele III*, y la llevó pictóricamente por distintas vías de desacralización. La desvistió, la desfiguró, le extrajo las tripas y el corazón, e incluso la metamorfoseó en lechuga, en dos series evocadoras de las mayores hazañas del emperador, tituladas *Puente de Arcole* (1963-1966) y *San Bernard* (1965). El todopoderoso gobernante francés se convirtió entonces en la «cabeza de turco» de las indignaciones de este joven español víctima de la furia y de la expatriación. A partir de esta figura histórica, Arroyo tomaría a otras personalidades del pasado para llevar a cabo una desmitificación análoga.

De manera que esta rebeldía contra la grandeza congelada se convertía en el acicate de un pintor, con espíritu de narrador, al que la historia forzaba a permanecer alejado de su país. Así lo revela el propio artista si proseguimos la lectura de la declaración anteriormente hecha: «Yo no me rebelo solo contra una determinada forma de régimen político, sino sobre todo contra la insuficiencia, incluso la impotencia que yo encarno. Esta situación es la mía, es la única razón de ser de mi pintura»²⁴⁴.

Entonces su pincel, cual aerógrafo de insurrecto callejero, estaba cargado de rechazo al pasado. Nada podía trabar o cortocircuitar la furia que había acumulado

²⁴³ E. Arroyo, «Napoleón», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 19.

²⁴⁴ *Ibidem*.

para osar desenmascarar la solemne galería de héroes que aún veneraban los dictadores occidentales en activo. Ni tan siquiera las supuestas coherencias que impone el concepto de estilo. Todo lo contrario, además de hacer una pintura subversiva en el plano político, llevó a cabo una verdadera agresión antiformalista²⁴⁵: A Napoleón, modelo inmutable de la pintura oficial, le despojó de sus honores y de sus vestiduras por medio de una pincelada tosca e incoherente desligada por completo de la historia del arte entendida como «estética» consensuada. Aunque más adelante sería, precisamente, una manera *pompier* la que emplearía para ironizar sobre la concepción épica de la pintura tradicional, como veremos.

Quiero decir, en suma, que en sus primeros cuadros de los años sesenta nos encontramos con una doble parodia solapada, por un lado a la pintura de historia y por otro al lenguaje informal, plenamente instituido en aquel momento. Dos registros plásticos que comparten además, el tamaño monumental.



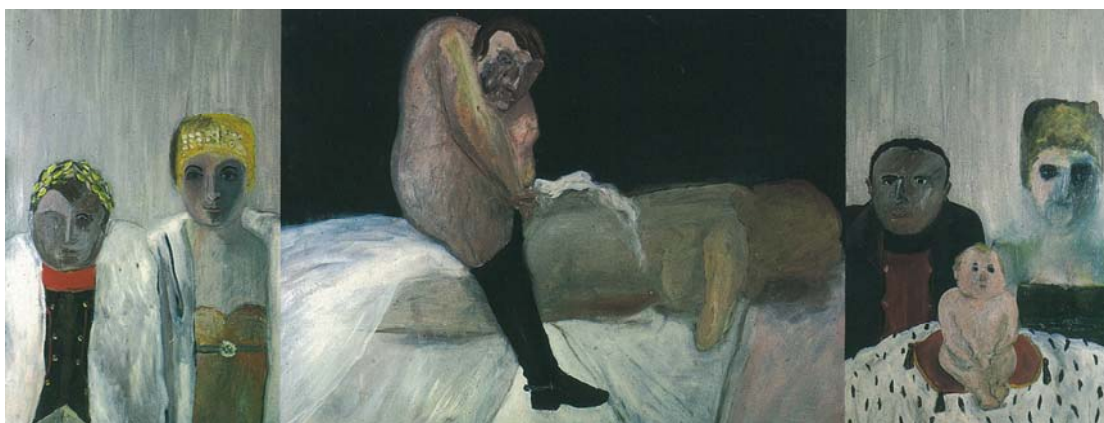
[FIG. 9] *Un puente de Arcole, cinco lechugas, un cuchillo y cuatro mondas*, 1964.
Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

Dentro de estos dos conjuntos obsesivos, si tomamos como ejemplo *Un puente de Arcole, cinco lechugas, un cuchillo y cuatro mondas* (fig. 9) de 1964, inspirada, al igual que el resto de la *suite*, en el célebre retrato de Antonie-Jean Gros —pintado para conmemorar la victoria del general sobre las tropas austriacas—, vemos cómo Arroyo

²⁴⁵ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit.

practicaba entonces una pintura secuencial propia de la corriente de la Figuración Narrativa. Y, dentro de las categorías de narración pictórica diferenciadas por el crítico Gassiot-Talabot para el grupo²⁴⁶, esta es evolutiva, ya que plasma cinco transformaciones necesarias para que una simple lechuga francesa mute a la cabeza del emblemático Bonaparte. De manera mordaz, Arroyo escogió este protagonista retórico para hacer un mero ejercicio de estilo que restringía su paleta al uso del color verde, dentro del proyecto colectivo *Sala verde* del XVI Salón de la Joven Pintura.

Nuestro pintor también realizó secuencias pictóricas mediante yuxtaposición de planos, caso de *El último exilio* de 1963; por medio de compartimentación de escenas en *Amores imperiales* (fig. 10) de 1962; o simplemente en estilo continuo con objeto de reivindicar una pintura discursiva conectada con la vida, con la historia. Dichas imágenes secuenciales bebían fundamentalmente de dos nuevos medios visuales popularizados en los años sesenta: el cine y el cómic. Estos mismos procedimientos compositivos también se llevaron a cabo con lenguaje frío y liso, de factura aséptica e impersonal, para anteponer el poder de la imagen a cualquier retórica de las formas.



[FIG 10] *Amores imperiales*, 1962.
Óleo sobre tela, 130 x 292 cm.

Enfrentarse a la grandilocuente figura de Napoleón y no verse achantado en ninguno de sus cuadros-envites animó a Arroyo a ir contra otros personajes del pasado. Y aquí resulta relevante destacar que, más que desmotar a estos mitos

²⁴⁶ Gassiot-Talabot definió cuatro tipos diferentes de narración pictórica: en estilo continuo o en escenas sucesivas; por mutación o metamorfosis; por yuxtaposición y finalmente por retratos o escenas compartimentadas. G. Gassiot-Talabot, *La Figuration Narrative et l'art contemporain*, cat. exp., Galerie Europa y Galerie Creuze, París, 1965.

históricos, su objetivo era mostrar la impostura de la historia, capaz de transformar despiadados autócratas en héroes inmortales ²⁴⁷.

Así pues, se permitió convocar en la III Bienal de París (1963) a los dictadores contemporáneos, a Salazar, Hitler, Mussolini y Franco a la cabeza, para denunciar el totalitarismo de la clase dominante. *Los cuatro dictadores* (fig. 11) —cuyo antecedente está en los *Generales resfriados* de 1962, alusivos a Franco— nos muestran que eran tiempos de absoluta cólera para el autor, pues como un auténtico criminal, también él, hizo una vivisección sarcástica de los cuatro militares instigadores de homicidios masivos, poniendo al descubierto pictóricamente sus intestinos. Su pincel se tornó en bisturí para «lograr vivificar la memoria de un miedo que olvidamos con facilidad»²⁴⁸. Así pues escogió una estética de cartelón de feria y formato excepcional que se mofa del goce matérico y sensorial de las grandes superficies pictóricas informalistas: las cuatro imágenes combinan la técnica limpia y uniforme de la pintura del cartel, en sus telones de fondo, con una pincelada arrebatada y agresiva para los bustos, que hace explícita la concepción de la pintura como medio de acción política. El propio Arroyo nos lo cuenta: «Si el arte solo fuera un espejo fiel del presente, ¿qué poder le quedaría?»²⁴⁹. Su afán no era expresar su época, sino intervenir sobre ella. Cual minero con lámpara en la testa, ilumina subjetivamente la realidad frente al espejo reflectante de los artistas tradicionales, como ya diferenció en su día de forma metafórica M. H. Abrams en su célebre obra *El espejo y la lámpara*²⁵⁰.

Entonces, Arroyo también inauguró sus pastiches²⁵¹ sobre las costras históricas de la imaginería popular. Y lo hizo volviendo de nuevo sobre Napoleón, con el glorioso retrato ecuestre realizado por Jacques-Louis David por encargo del rey de España, Carlos IV, *El primer cónsul atravesando los Alpes por el paso del San Bernardo* (1800), cuya revisión paródica tituló *Gran paso del San Bernardo* (fig. 12). El juego de la modificación sobre el cliché le permitía poner del revés las propias armas retóricas de la pintura —por medio de las cuales el poder había impuesto su dominación—, invirtiendo así sus jerarquías sociales; y demostrar con ello que si la

²⁴⁷ G. Gassiot Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., p. 19.

²⁴⁸ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 167.

²⁴⁹ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 27.

²⁵⁰ F. Calvo Serraller: «Grandeur nature» en *Eduardo Arroyo, Tamaño natural*, op. cit., pp. 23-41.

²⁵¹ Su primera intervención sobre una obra maestra fue *La maja de Torrejón* (1964) a partir de la célebre *Maja desnuda* de Goya.

fuerza de la imagen es capaz de mitificar, también se presta para todo lo contrario: la desmitificación. De esta manera, pasaba a engrosar el archivo de estereotipos sociales iniciado por Gustave Flaubert, en su *Diccionario de lugares comunes*, y Emil Zola, en *Mis odios*. De igual modo, él solo puede pintar lo que detesta. Cuando su corazón se inflama (se hace llamas), un día sí y otro también, el único extintor posible es la práctica de la pintura o la escritura, o de ambas a la vez.



[FIG. 11] *Los cuatro dictadores*, 1963.
Óleo sobre tela, 235 x 560 cm. MNCARS, Madrid.

Volviendo a su pastiche sobre la ampulosa escenografía daviniana, Arroyo recuerda cómo en 1962, cuando participó en el Salón de Mayo de París, Picasso con más de ochenta años —estuvo artísticamente activo hasta cumplir los noventa y uno— presentó su particular versión del *Rapto de las sabinas*, también de David²⁵². Por lo que es muy probable que esta visión anterior mediara en la elección temática de nuestro autor.

En esta serie de cuadros, Arroyo, para recordar los ríos de sangre que el imperialismo napoleónico hizo correr por toda Europa y parodiar la servidumbre de la pintura a los imperativos ideológicos, optó por la sustitución toponímica. Redujo la potencia equina del emperador a la caridad de un perro de raza San Bernardo que está dispuesto a auxiliar al jinete en cualquier amago de desfallecimiento con su tradicional tonelillo de whisky o coñac. Recordemos que el Saint-Bernard fue el puerto de montaña que Napoleón logró atravesar nevado a caballo para reconquistar Italia²⁵³. Y para acabar de profanar dicho emblema nacional, Arroyo lo reprodujo con la estética

²⁵² E. Arroyo, *Los Bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 38.

²⁵³ *Ibidem*, p. 28.

Pop —de consumo masivo— que le arrebató todo su despotismo y lo transforma en un anti-icón o subproducto de la cultura *kitsch*. En consecuencia, su pincelada, en lugar de ser impetuosa, pasó a ser aséptica y de apariencia industrial, como las tintas planas de un tebeo. Se burlaba de David, al igual que había hecho con el pintor oficial Gros, por ser un símbolo de sumisión al poder. Además de esta escena, dicho título reúne un sarcástico conjunto de pinturas de aparato, compuesto por diferentes combinaciones de partes amputadas, como si de unas fichas de *puzzle* o de un rompecabezas se tratara.



[FIG. 12] *Gran paso del San Bernardo o el alma del mundo a caballo*, 1965.
Óleo sobre tela, 300 x 200 cm. Colección Jean Coulon, París.

Otra de sus series míticas de Arroyo como *pasticheur* histórico es la realizada entre 1965 y 1976 con el distintivo título de *El mejor caballo del mundo* (fig. 13) que tiene como protagonista a la reina Isabel II de Inglaterra. De nuevo nos encontramos ante una mofa caricaturesca de la función representativa de la pintura, inspirada, en este caso, en fotografías periodísticas de la soberana a caballo pasando revista a sus tropas en Buckingham Palace, con la consiguiente etiqueta protocolaria²⁵⁴. Aunque, nos consta que en su ejecución también medió el retrato ecuestre velazqueño de la reina Isabel de Borbón²⁵⁵.

²⁵⁴ El catálogo de exposición monográfica celebrada en el Centre Georges-Pompidou, en 1982, incluye la imagen de postal en la que se inspiró Arroyo.

²⁵⁵ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, Madrid, op. cit., p. 38.



[FIG. 13] El mejor caballo del mundo, 1965.
Óleo sobre tela, 200 x 230 cm.
Colección particular.

Bajo el pretexto de representar al más bello alazán que debía corresponder a Su Majestad, y no el primer penco que se le ofreciera, presentó seis ejercicios estilísticos para demostrar cómo la forma pictórica se puede volver en contra del modelo representado. En ellos, la cara de la protagonista tan solo está esbozada, su figura no proyecta sombra alguna y el corcel montado tiene mayor presencia que ella. El énfasis reside en las diferentes escrituras empleadas: impresionista, puntillista y *pompier*, que hacen pasar el motivo, el mismo en todas las composiciones, a un tercer plano²⁵⁶. Es como si Arroyo hubiera usurpado el poder a la efigiada para otorgárselo por entero a la pintura.

Convertido en inofensivo pintor oficial, Arroyo ridiculiza la forma simbólica con la que se ha venido representando el dominio absoluto sobre el pueblo. Resulta paradójica la vocación de pintor de historia para un artista visceralmente antiacadémico como es Arroyo. Claro que sus intenciones quedan de inmediato al descubierto al emplear de forma lúdica y subversiva los estilos de las vanguardias de antaño.

²⁵⁶ *Ibidem*.

A ras de suelo

Ir contra la historia en el caso de Arroyo también implica hacer la inversa, es decir, convertir lo anecdótico en hecho histórico, ya sea tornando hechos silenciados en escenas inmortales o personas anónimas en «figuras de aparato». Para entenderlo mejor, basta con recordar el antecedente ofrecido por David en *Marat asesinado* (1793), escena en la que un civil —un revolucionario jacobino— es convertido en icono, en Ecce Homo. No conviene olvidar que nuestro periodista-pintor, en el seno de la agrupación izquierdista de la Nueva Figuración se hizo ya plenamente dependiente de un modo narrativo en el que lo actual y lo público dictaban la ley.

Como ya se ha comentado, desde los primeros sesenta Arroyo comenzó a hacer una pintura testimonial y crítica que registraba lo más crudo de la realidad, en virtud de su radical toma de partido y en consecuencia, a partir de ese momento, el género de la tragicomedia empezó a constituir su pintura.

Dentro de estos casos que positivaban hechos trágicos, está el óleo de 1971 *El día que conocí a mi primer amor* (fig. 14), que recoge del terrible accidente minero ocurrido en la localidad francesa de Fouquières-les-Lenz, donde una explosión de grisú debida a una negligencia de la empresa ocasionó la muerte de dieciséis obreros. En él, Arroyo retrata a una de las difuntas víctimas, el joven de veinte años Jean Pierre Antinori, a partir de un retrato de aparador o *souvenir* extraído a su viuda, que muestra a la pareja cándidamente entrelazados, con un gesto de lo más mundano. Haciendo este «retrato con historia» a partir de una fotografía afectiva, qué duda cabe que el pintor amplía el valor testimonial del género pues, como bien sabemos, tradicionalmente la historia y el retrato se han asociado a los más altos rangos sociales y no a unos vulgares trabajadores²⁵⁷. Veamos pues cómo el autor tradujo esta fotografía a la pintura. Realizó una imagen de aire *Pop* a base de colores chillones, alusivos a las técnicas industriales —que no se prestan al matiz naturalista—, y superpuso una ligera bruma que velaba a los retratados, dejando solo despejada la zona de sus rostros y sus manos para enmarcar lo más significativo de este simple y frágil matrimonio proletario: el inocente desconocimiento de su destino fatal. Por otro lado, prescindió de anécdotas en el fondo que pudieran distraer la atención del espectador, así como de cualquier detalle alusivo a los terribles hechos acaecidos, de tal manera

²⁵⁷ F. Calvo Serraller, «Copla», prólogo del fascículo editado con ocasión del XXV aniversario de la Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., pp. 19-30.

que la desubicación y la intemporalización mediaran en la tragedia y la convirtieran en un grito de protesta universal, aplicable a cualquier otra acción violenta contra víctimas inocentes²⁵⁸.

Recordemos que años antes, en 1967, el pintor ya había denunciado otro tipo de injusticias en el gremio minero, con la serie *Sama de Langreo (Asturias), septiembre 1963. El minero Silvino Zapico es arrestado por la policía* (fig. 54), como desarrollaremos más adelante.

El uso reiterado que Arroyo hace de la fotografía —la imagen de la imagen— para su pintura se explica con la presencia progresivamente invasiva que la imagen de masas tuvo en la vida cotidiana desde principio de los años sesenta, como bien parodia el arte *Pop*. El auge de la fotografía de prensa, el desarrollo de la publicidad, la pujanza del cine, del cómic o los grafitis propició que los artistas de su generación se sirvieran de estas fuentes extrapictóricas para sus mecanismos narrativos. Fue entonces cuando el artista contemporáneo empezó a inspirarse también en el medio televisivo²⁵⁹.



[FIG. 14] *El día que conocí a mi primer amor*, 1971
Óleo sobre tela, 162 x 130 cm. MNCARS, Madrid.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ J. P. Ameline y B. Ajac, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 17.

Al hilo del combate que Arroyo ha librado contra la historia vamos a referirnos ahora a sus trabajos pictóricos sobre el exilio, pues también ha confeccionado diversos emblemas de cuestiones que se habían escurrido por entre los dedos de la memoria. En este grupo de escenas corroboramos cómo el pintor forja imágenes que combinan lo narrativo con lo icónico para quedarse para quedar fijas en nuestra retina. Podemos decir que ha acuñado «estampas para siempre», potenciadoras de la capacidad nemotécnica de la pintura.

El exilio

Su reflexión sobre la condición del exiliado dio comienzo en 1976, cuando, con su pasaporte ya restituido y su derecho a la libre circulación, reparó en que seguía sin tener cabida en su país, tras casi veinte años de destierro, voluntario primero y oficial después. La constatación de su también marginación artística había sido el fracaso de sus dos primeras exposiciones individuales, en Barcelona y en Madrid respectivamente, al comienzo de la transición democrática, lo cual, para un artista, equivalía a ser un espectro existencial. Así es que, para purgarse de tan impotente y misérrimo sentimiento, lo que se ha llamado su exilio metafísico, se puso a pintar a su vuelta a París seres fantasmales excluidos de su entorno familiar, como él.

Claro está que los de fuera, desemparentados de esta identidad, veían este drama con cierta indiferencia, como recoge el tríptico *Reflexiones sobre el exilio: Irún-Hendaye, 1939-1976* (fig. 15) y la composición *Del lado de Argelès-sur-mer II* (fig. 16). La primera pintura surgió de una historia real que impactó sobremanera al artista: cuando, en plena contienda civil, los franceses acudían a un mirador cercano a la frontera con España para ver los bombardeos que tenían lugar en el país vecino, como si se tratara de un espectáculo lúdico. Partiendo de una anécdota, el artista establece un complejo juego bien articulado de signos y referentes diversos para hacer del exilio político una reflexión prácticamente inagotable. Enmarca la primera de las tres escenas con un arco iris formado por la bandera francesa y española, un cielo nublado, un horizonte...

Mientras que, en la segunda obra, la escena se centra en un veraneante francés cualquiera que se dedica a la pesca fluvial, sin inmutarse ante las dos botellas del vino

jerezano Tío Pepe —adornadas con una chaquetilla corta andaluza y un típico sombrero cordobés y acompañadas en el inconsciente colectivo del eslogan «el sol de Andalucía embotellado»²⁶⁰— que flotan a su vera, alusivas a la concentración de centenas de refugiados en esta región de Francia desde 1939²⁶¹. En ella se refleja cómo el exiliado, sea del país que sea, se queda anacrónico, fuera de tiempo y de lugar, como flotando en el limbo.

Ambos casos son anécdotas trasmutadas en categoría de mito. Desde el punto de vista estilístico, Arroyo continuaba bebiendo de la estética *Pop* y de las imágenes publicitarias, como explicita el logotipo comercial del vino andaluz acuñado por la marca Solero. En la pareja de pinturas de *Argeles*, solo nos referimos a una, trabajó además las manchas de color como si fueran fragmentos de un *collage*, al simular en sus contornos las desgarraduras de celulosa que quedan al trocear manualmente el papel.



[FIG. 15] *Reflexiones sobre el exilio: Irún-Hendaya*, 1939-1976, 1976.
Óleo sobre tela, 162 x 390 cm
Colección particular.

²⁶⁰ Como decían sus antiguos carteles publicitarios y Arroyo cita en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 158.

²⁶¹ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 84.



[FIG. 16] *Del lado de Argeles-sur-mer II*, 1978.
Óleo sobre tela, 130 x 97 cm.



[FIG. 17] *La vuelta de los exiliados*, 1977.
Óleo sobre tela, 220 x 180 cm.

Por su parte, en la pintura *La vuelta de los exiliados* (fig. 17) los pasajeros que ocupan la cubierta del barco apenas tienen rostro, son igualmente figuras emblemáticas anónimas, otros olvidados más de la historia. Sus atuendos de gánsteres, tomados del cine negro y la novela policiaca, y su aire espectral nos los presentan como seres de ninguna parte que han sufrido una especie de hecatombe o terrible caos personal de carácter irreversible.

También aborda el tema del exilio, con una ironía algo amarga, a través de figuras históricas reales cuyo fin trágico les alcanzó antes de poder volver a casa. Estos héroes del exilio son José María Blanco-White (1775-1841), Ángel Ganivet (1865-1898), ambos atrapados en el enigma irresoluble de su identidad como españoles, y el político Lluís Companys (1882-1940) que murió nada más poner el pie en su tierra natal. Y también por medio de figuras mitológicas de tipo alegórico, como Ulises.

En su pasión literaria, Arroyo rescató la figura del escritor y periodista granadino Ángel Ganivet, suicidado en 1898, en las aguas fluviales y gélidas de Riga, ciudad a la que había sido destinado como cónsul de Pesca escasos meses antes. La serie dedicada a quien mantuvo una relación epistolar con Unamuno y escribió *Idearium español* para hablar del enigma de la identificación con lo español, se titula *Ángel Ganivet se arroja*

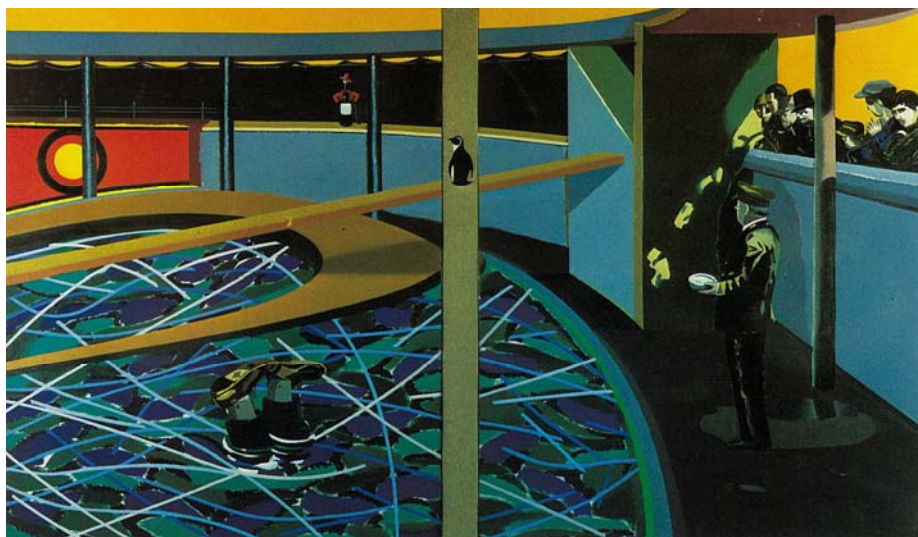
al río Dvina (fig. 18) y data de 1977-1979. Esta recoge de forma sintética el preciso instante de su muerte, un hecho, al parecer, «sin importancia» —dada su omisión por parte de los periodistas e historiadores de la Península— ocurrido allende los Pirineos. Un escueto pingüino superpuesto en el centro del cuadro es el encargado de señalar el enclave (las Aguas del Norte) de tan discreto suicidio, haciendo así también un guiño sutil al universo claustrofóbico de los animales enjaulados pintados por entonces por su amigo Gilles Aillaud²⁶². Arroyo concentra el drama de arrojarse de un barco en marcha, con vistas a cavar la tumba en el agua, en una especie de plaza de toros y acuario de delfines con trampolín del que apenas sobresalen unos zapatos agujereados a punto de sumergirse, que resultan ser los de la víctima. Alrededor se encuentra un grupos de espectadores, entre los que destaca una botella de Tío Pepe y un empleado del delfinario que se asemeja a un general de Franco. En estos pies hacia abajo está la clave emblemática del cuadro el cual, a primera vista, no nos hace percatarnos de la tragedia que se narran. De hecho, estos van a ir cobrando progresivamente más importancia a medida que avance el conjunto de obras dedicado a Ganivet, hasta quedarse como único motivo simplificador del drama. Sus agujeros «suelas arriba» nos hablan del desgaste solitario que, día tras día, va haciendo mella en el trasterrado, en el ser errante que es un exiliado²⁶³. También el óleo dedicado anteriormente al expatriado Julio Álvarez del Vayo, *El último optimista o los zapatos del exilio* (1970), abunda en esta idea.

El espacio que rodea esta piscina circular es un híbrido entre ruedo ibérico y circo, aunque de nuevo el emblema de la marca Tío Pepe y el disco amarillo del burladero nos inclinan hacia el primero. Varios espectadores anónimos se entretienen contemplando desde la barrera los gestos del celador al arrojar comida a los peces. Aunque, quizá, lo que más llame nuestra atención sea el modo con el que están representadas estas aguas estancadas, a base de un mosaico de manchas dispares cuyo simulacro de oleaje ha sido cancelado por el trazo de diferentes líneas, más propias del arte de la estampación, que sugieren huellas de patines sobre agua congelada. De nuevo nos topamos con la semiótica del cartel²⁶⁴.

²⁶² *Ibidem*, p. 82.

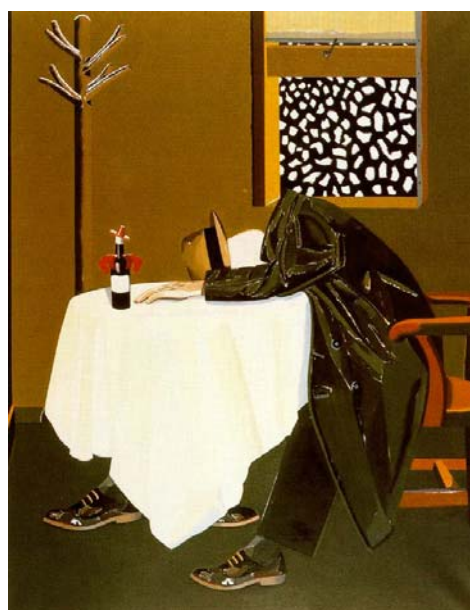
²⁶³ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 31-33.

²⁶⁴ A. Zweite, «Arroyo II: El exilio. Ángel Ganivet», en VV. AA., *Eduardo Arroyo 1962-1982, 20 años de pintura*, op. cit., p. 66.



[FIG. 18] *Ángel Ganivet se arroja al río Dvina*, 1977.
Óleo sobre tela, 162 x 270 cm.

En la serie de cuatro cuadros *Esperanza y desesperanza de Ángel Ganivet* (fig. 19) son, sin embargo, los copos de nieve tras la ventana los que dan el término geográfico a esta desaparición, a la que se alude igualmente de forma metafórica con una silueta fantasmal, de ropas sin cuerpo, derrumbada sobre una mesa con una botella de Jerez. Este abrigo, sombrero y zapatos se van deshabitando progresivamente a medida que avanza la secuencia, hasta quedar arrugados en una silla.



[FIG. 19] *Esperanza y desesperanza de Ángel Ganivet I*.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm, 1978.
MNAM, París

Sea como sea, aquí tenemos otra de las historias a «ras de suelo» a las que nos estamos refiriendo y de la que Arroyo hace asimismo por medio de unos humildes zapatos una estampa imborrable.

También era escritor y andaluz otro fantasma perfecto: José María Blanco White, al que Arroyo dedicó un ciclo de cinco cuadros para recordar las fatales consecuencias de su destierro inglés, tras huir del régimen absolutista de Fernando VII en 1810. Durante su exilio, este cura librepensador convertido al anglicanismo fue sometido a un espionaje e indiscreta vigilancia por parte de la policía fernandina, con el fin de contrarrestar sus escritos ya que en Londres había fundado la revista semanal *El Español* (distribuía en España). Para más vejación la embajada española en la ciudad le había convertido en diana de insidiosas campañas y sus antiguos camaradas polemizaban contra él desde revistas publicadas en la patria. Así es que, tras pasar treinta y un años en el destierro, su vida de pronto se apagó en Liverpool a la edad de sesenta y cinco años. Si doy cuenta de esto es para mostrar cómo nuevamente estas pinturas están consagradas a los detalles biográficos del homenajeado y en especial a la manía persecutoria que resultó de tal circunstancia.

Arroyo recuperó del olvido a este personaje, que conoció gracias a un libro de su amigo el escritor Juan Goytisolo²⁶⁵. Se trata de un juego visual con el doble apellido de este teólogo y poeta de origen irlandés: White que pasó a ser Blanco cuando su abuelo, un católico convencido, se refugió en España²⁶⁶. De modo que, sin más señas de identidad que una pechera blanca de camisa rellena almidonada—como en la serie de Ganivet que un mero detalle, los zapatos, reemplazan al personaje histórico— nos presenta a este espectro «dos veces blanco» en un ambiente colmado de miradas insidiosas que lo vigilan y acorralan.

²⁶⁵ Dedicado por entero a su figura con el título de *Obra inglesa de José María Blanco White*.

²⁶⁶ E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, Madrid, Taurus, 2003, p. 65.



[FIG. 20] *En la Tate Gallery, José María Blanco White está vigilado por un enviado de Madrid*, 1979.
 Acrílico sobre tela, 200 x 230 cm. Colección particular.

En el acrílico sobre tela *En la Tate Gallery, José María Blanco White está vigilado por un enviado de Madrid* (fig. 20), cuarto episodio de la serie, su emblemático busto de *smoking* se encuentra en una de las salas del museo londinense como objeto de contemplación, solo que en lugar de estar dentro de su vitrina, ahora ya rota, se encuentra posado sobre un sillón tapizado con ojos. Los tres cuadros colgados de la pared incluyen los motivos de los seres políticamente repudiados que el autor ya había convertido en iconos: el folclore embotellado en el Tío Pepe, la sombra del gánster espía y los zapatos del que, desesperado, se quiere «ir de cabeza» a la tumba.

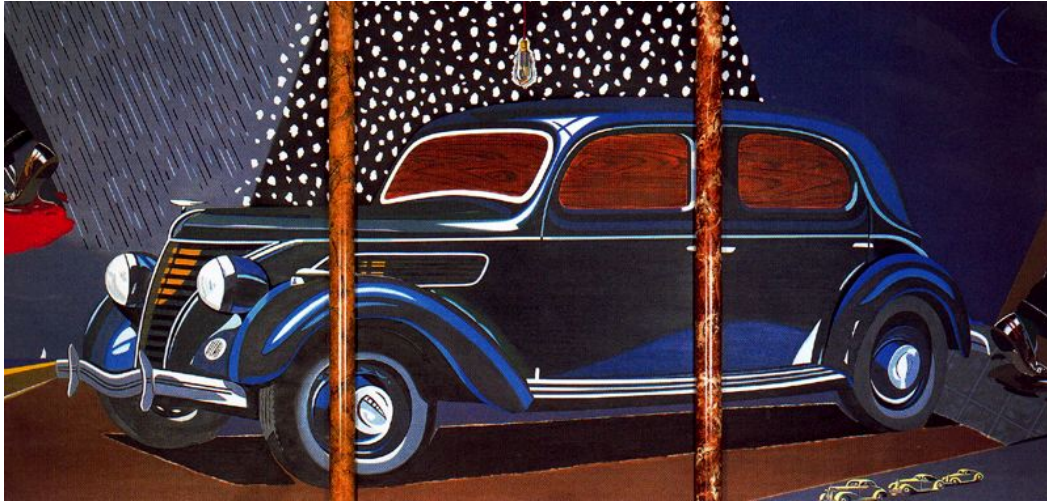
Sin importarle la verosimilitud representativa, Arroyo ha hurtado a White su cuerpo en todas las escenas de la serie, pues es otro ausente más de esa España represiva. En esta ocasión, en lugar de hablarnos de la muerte del beligerante escritor decimonónico entre desconocidos, optó por aludir a su aislamiento y a su miedo, tras recibir varias cartas de amenaza. Este, al igual que Arroyo, ni quiso someter su espíritu, ni renegar de sus convicciones. La narración, que no es ni lineal, ni descriptiva —no reconstruye hechos específicos—, ampara su simbolismo en el modelo estilístico del cartel.

Las demás obras de la serie vienen a confirmar esta elección formal. En todas ellas se formula una pintura de jeroglíficos que posibilita al autor mezclar el presente con el pasado, además de convertir lo concreto y anecdótico en reflexión general. No perdamos de vista que Arroyo se cuestiona continuamente por qué se pinta un cuadro pero también cómo se pinta. Aquí se intuye el influjo de algunos de los artistas que le han guiado; como apunta Armin Zweite: estas misteriosas y ambiguas escenas recuerdan a los maniquís de De Chirico, y a los juegos de dobles sentidos de Magritte²⁶⁷:

Para dar forma al exilio, como vemos Arroyo pasó de las escenas de circo a las persecuciones policiacas de las películas de los años cuarenta y cincuenta. Dentro de esta segunda tónica se encuentra también el gran tríptico de *El regreso de Companys a Barcelona* de 1978 (fig. 21), cuya imagen de coche-ataúd —unas tablas de madera condenan las ventanas de este automóvil—, al encontrarse cortada por las dos columnillas anexas al cuadro, juega con la noción de frontera interiorizada en la mente de cualquier apátrida. Este lujoso vehículo negro preludia el fusilamiento del político catalán y jefe de la Esquerra Catalana, Lluís Companys que fue entregado por la Gestapo a la policía de Franco. Varios elementos auguran el peor de los destinos, como son las inclemencias del tiempo ante las que no se detiene el coche conducido como por inercia. De la noche limpia y despejada de París, transita a una nevada presumiblemente pirenaica y de ahí se adentra en una lluvia furiosa que se teñirá de sangre en Barcelona. Los talones de hombre que se alejan a toda prisa por las esquinas y los diminutos coches escolta reducidos al tamaño de un juguete también mueven a la incertidumbre y la sospecha²⁶⁸.

²⁶⁷ A. Zweite, «Blanco White», en VV. AA., *Eduardo Arroyo 1962-1982, 20 años de pintura*, op. cit., p. 76.

²⁶⁸ *Ibidem*, pp. 69 y 75.



[FIG. 21] *El regreso de Companys a Barcelona*, 1978.
Óleo sobre tela, 195 x 410 cm.

De nuevo el protagonista no está corporalmente representado, sino fantásticamente ausente. Se simboliza a través de un objeto, en este caso el coche que le traslada, como ocurre con White y Ganivet,. Arroyo parece haber descubierto, tras años de trabajo en el teatro —desde 1969 colabora con Klaus Michael Grüber—, la fuerza emblemática de los objetos, así como una nueva relación espacial para sus composiciones, de admirable complejidad misteriosa.

Finalmente, Arroyo, para hacerse cargo del panorama de quienes sí regresaron a casa, recurrió a la mitología literaria, como es de Ulises de Homero y de James Joyce, personaje errante por excelencia. Las dos variantes de *Feliz quien como Ulises hace un largo viaje* (véase fig. 22) describen el interior pequeño-burgués al que llega el viajero que viene del frío (tras él se abre un umbral-cortina de nieve) y se topa con un entorno caótico, desmantelado y ruinoso tal que el escenario de una matanza de la mafia. Arroyo hace esta metáfora pictórica de la brutalidad y el abandono al que se somete un desterrado con el contexto semántico del cine negro americano. Incluye el *atrezzo* clásico del hampa, naipes desperdigados, muebles rotos, metralletas y cadáveres que yacen en el suelo...



[FIG. 22] *Feliz quien como Ulises hace un largo viaje II*. 1977.
Óleo sobre tela, 220 x 180 cm. Colección particular.

Pero aún hay más, pues en una de las dos habitaciones de esta pareja de obras inserta un icono publicitario como es la diminuta campesina que persigue a una oca con un garrote en dirección a la puerta —ya codificado previamente en *El Primado de España mira cómo se abate a una oca* (1970)—, que simboliza a la represión franquista y sus secuelas. Del mismo modo, en la otra versión que no comentamos aquí incluye una alfombra con velero que evoca la navegación del héroe homérico, además de una lámpara-busto con las gafas negras de ciego de Joyce que rinde tributo al célebre autor irlandés, también exiliado. Estas inserciones de veta surrealista hacen más absurda y disparatada, si cabe, la devastadora escena. En resumen, este es el descalabro y la aniquilación que se encuentra un expatriado cualquiera al llegar a casa tras un prolongado alejamiento²⁶⁹.

²⁶⁹ Ver F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 173-180.

Algunas anécdotas de la historia

En el haber de Eduardo encontramos varias obras dedicadas a Walter Benjamin que entroncan directamente con este capítulo de «Arroyo contra la historia», con la idea de «darse cita con el pasado para extraerle lo más recóndito de su caja de caudales²⁷⁰» que el pintor descubrió en la obra del filósofo alemán y asumió como propia mediante sus imágenes; y también con la cuestión más concreta del exilio que ahora nos ocupa.

Es cierto que Arroyo encontró muchos puntos de complicidad y unión con este célebre autor. No solo porque considere lúcida su visión de la historia como un conjunto de hechos acaecidos en el que ninguno por mínimo o anecdótico que sea se debe despreciar si lo que queremos es avistar el futuro, sino porque encuentra gran acuerdo en su concepción ahistórica de la obra de arte y, por tanto, en sus sospechas sobre la vanguardia artística.

El homenaje comenzó en 1992 con el tríptico al óleo y las aguatinas titulados *Retrato de Walter Benjamin o la teoría de la cortina de humo*. Aunque la composición más importante es la pintura de grandes dimensiones, enmarcada ostensiblemente²⁷¹ con veintiséis moscas, con el nombre de *El paraíso de las moscas o el último suspiro de Walter Benjamin en Portbou (26-IX-1940)* (fig. 23). Nuevamente nos topamos con esta forma de narrar acontecimientos tan jeroglífica o simbólica: sobre el paisaje soleado de Port-Bou (Girona) se encuentran dos rostros idénticos de Benjamin, casi siameses, con la única salvedad que el de la derecha tiene las gafas de cristal rotas, pues se corresponde con el que dejó voluntariamente el mundo de los vivos nada más atravesar la frontera hispanofrancesa. Debajo, un carricoche negro de niño al revés nos habla del recuerdo fracturado que el filósofo mantuvo con su infancia judía en Berlín. Esta composición sintetiza lo determinante y miserable que puede llegar a ser la historia pequeña, aquí en forma de aduanero mezquino —al que Arroyo alude sin representarlo—, al ser capaz de truncar el destino de una de las cabezas pensantes más brillantes de todos los tiempos. Esta pintura nos hace recordar cómo cuando Benjamin cruzó a España, con un visado para los Estados Unidos, fue interceptado por un oficial que el azar quiso que aquel día estuviera con el pie cambiado y le amenazara con

²⁷⁰ E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, Madrid, Taurus, 2003, p. 52.

²⁷¹ «Una vez expuesto el primer cuadro de esta nueva serie de pinturas de Historia, he ejecutado algunos más donde la historia, la anécdota, los símbolos, el relato y la palabra campean en toda la superficie del lienzo e invaden un terreno para mí inexplorado: el marco». E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, op. cit., p. 44.

expedirle a Francia el día siguiente, para ponerle en manos de la Gestapo. La víctima, tan vapuleada por la vida, se lo tomó al pie de la letra y el 26 de septiembre de 1940 se envenenó para «poner aquí un punto y final»²⁷².



[FIG. 23] *El paraíso de las moscas o el último suspiro de Walter Benjamin en Portbou (26-IX-1940)*. 1999. Óleo sobre tela, madera y hierro, 352 x 412 cm, Nagasaki prefectural Art Museum.

Estilísticamente, Arroyo trata esta pintura como si fuera un *collage* —técnica lúdica e infantil por excelencia, empleada por los surrealistas por su capacidad de liberar el inconsciente— que parece haber ido creciendo por aditamento de diferentes superficies de color. En los rebordes de estas simula la lámina de celulosa que asomaba ya en sus tempranos *collages*, a base de papel de lija, dedicados a los «pintores ciegos» y a los deshollinadores. También se sirve del recurso formal para hacer patente la esquizofrenia y mirada dual del exiliado: doble es el título, el marco (uno real y otro pintado) y la cabeza del propio protagonista.

Cuatro años después de esta obra, Arroyo publicó el libro *El trío Calaveras*, cuyos protagonistas son Benjamin, Goya y Byron, tres creadores desterrados, marcados por lo tanto por la excentricidad y el viaje.

También dedicó también un cuadro a otro amigo suyo judío refugiado en Nueva York cuyos días acabaron de forma peregrina: vestido de *smoking* y frente a un televisor. *El día en el que Richard Lindner muere* (fig. 24) está inspirado en un verso

²⁷² *Ibidem*, pp. 45-46.

de *États-Unis* del poeta belga Robert Goffin que dice así: «Imagínese el vuelo increíble de una mariposa en Fifth Avenue». El óleo muestra al pintor de Hamburgo, que de joven había vivido la traumática experiencia de un campo de concentración francés, precipitándose al vacío desde el puente de Brooklyn con *smoking* y junto a dos mariposas gigantes, un insecto que a Arroyo produce terror, mayor incluso que el que le infunden los murciélagos. Pese a que su muerte repentina, la misma noche que había asistido a una gala de homenaje a su amigo Saul Steinberg en el Whitney Museum —en la que también estuvo Arroyo—, no se certificó como suicidio, para el autor sí lo fue. Y así decidió retratarlo para cambiar su ingreso en el gran libro de la historia²⁷³.

En clave formalista, estas dos últimas obras de etapa avanzada nos dejan ver los derroteros que toma la pintura de Arroyo con el transcurso de los años: la búsqueda de una mayor inocencia pictórica, para lo que el pintor se concede una mayor libertad con respecto a la realidad circundante, que, durante tantos años de pintura reivindicativa y política, le había mantenido atado. Perdida ya la urgencia de enfrentamiento con la realidad, su pintura tiende a ser menos explícita, más misteriosa, a beber más de su propio mundo interior que, en efecto, es muy literario.



[FIG. 24] *El día en el que Richard Lindner muere*, 1999
Óleo sobre tela, espejo y madera, 310 x 450 cm.
Colección particular.

²⁷³ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 171.

Y, ya para finalizar este capítulo, debemos referirnos a las obras que Arroyo efectúa en su periodo de madurez para hablar de la realidad europea, de la situación de Occidente. De esta forma continúa su parodia sobre la misión del pintor oficial de fijar para la eternidad la visión canónica de un momento significativo de la historia de un país (en su caso también de un pueblo, de un determinado gremio, de un grupo de aficionados, incluso de una familia...). Nos demuestra así que el contenido dramático de sus obras está más allá del límite de lo nacional.

Occidente

Me refiero, entre otras pinturas, al díptico de grandes dimensiones tituladas *La guerra de los mundos* (fig. 25) del 2002 que evoca el espeluznante desplome de las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001. En él confronta a un Mickey Mouse, símbolo del capitalismo triunfante americano, ahora provisto de guantes de boxeo y encadenado y sometido cual animal de carga, con un asno que representa al islam por ser el animal más cercano a la pobreza, liberado de su cadena. El pintor emplea dos imágenes contrapuestas para contar el enfrentamiento existente entre dos mundos, dos religiones, formas de vida y maneras de pensar: Oriente y Occidente. «Pongo frente a frente dos mundos fatigados que me han hecho pensar en *La guerra de los mundos* de H. G. Wells en la que los marcianos invadían Nueva Jersey»²⁷⁴. Recordemos que ya en la serie de alfombras de caucho *Anatolia*, Arroyo había abordado la fricción entre culturas, la problemática de la comunidad turca en el corazón de Alemania.

El antecedente en la representación de Mickey Mouse lo encontramos en *Toda la ciudad habla de ello* y en la irónicamente conmemorativa serie de *El Baile del 14 de julio* (fig. 26), realizada en 1988 con motivo del bicentenario de la Revolución francesa. El pintor aprovechó los fastos del aniversario de la Toma de la Bastilla para darnos su particular visión del chauvinismo francés en relación con el imperialismo americano que a la sazón regía el orden mundial. En uno de estos cuadros refleja esta idea en la vestimenta de una pareja que baila el popular baile de *sans-culotte* a la luz

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 247.

de una farola. Él lleva un abrigo de tosca tela de gabán, mientras que ella luce un traje estampado con la cabeza del ratón antropomórfico. El encefalograma de Pluto se repite en los cuatro ángulos a modo de sello. De él Arroyo hizo un icono, una figura sintética que insertaría en obras posteriores. Poner marcas en los cuadros no es una práctica nueva en nuestro autor. Continuamente ha incluido o intercambiado seres y objetos de su particular colección con especial carga simbólica. Sin embargo, esta obra abre una nueva etapa formal, desarrollada en la década de los noventa y en la que encontramos pinturas con fondos uniformes de color sobre los que el artista juega con la planimetría del lienzo y estampa o acumula sus motivos.

Otra presentación previa del emblema por antonomasia de la compañía americana Walt Disney es la que lo traslada al mismo núcleo de Moscú, *Mickey Mouse en el Kremlin* (fig. 27)²⁷⁵. En este óleo, el alegre y tímido antihéroe ha pasado a ser un fiero y tenebroso personaje comunista cuya sonrisa burlona está enmarcada por la hoz y el martillo de la bandera roja de la URSS. Su pecho está tomado por numerosas condecoraciones del poder soviético. Se trata de una manifestación de cómo las ideas más positivas pueden transformarse en un mal absoluto y brutal.



[FIG. 25] *La guerra de los mundos*. 2002.
Óleo sobre tela, 200 x 530 cm.

²⁷⁵ Reproducido en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Ministerio de Asuntos Exteriores-SEACEX, Madrid, 2002.



[FIG. 26] *El baile del 14 de julio*, 1989.
Óleo sobre tela, 250 x 200 cm. Patrimonio Nacional,
Palacio Real, Madrid.



[FIG. 27] *Mickey Mouse en el Kremlin*, 1998.
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm.
Colección particular.

Otro hecho que desbordó los titulares de los periódicos fue la caída del muro de Berlín el 3 de octubre de 1990, una fecha capital que supuso el fin a toda una época de la historia mundial —la caída de las ideologías, la ruptura de los bloques—, y que Arroyo, como pintor permanentemente conectado a la realidad de su tiempo, no pudo dejar de pintar. El monumental cuadro titulado *3 de Octubre* (fig. 28) nos presenta a los jóvenes alemanes que protagonizaron el comienzo de esta nueva era geopolítica. Una pareja se apresura a tomar instantáneas en todas las direcciones para registrar lo que hasta entonces les había sido vetado, tapiado, por la irracionalidad del hombre, mientras, en paralelo dos esqueletos, fantasmas amenazadores del pasado, apuntan en dirección contraria con sus cámaras de fuelle antediluvianas. De esta guisa, Arroyo se encarga de aportar la nota negra a este momento estelar de la humanidad y de recordarnos con ello que, ante los peligros que acarrea la historia, nunca hay que bajar la guardia. En el plano estilístico, este baile de siluetas negras hace gala de un eficiente ejercicio de economía de medios, cuya simplificación resulta aún más inaudita teniendo en cuenta las generosas dimensiones del lienzo, 200 × 300 cm, formato tradicionalmente relegado, como se sabe, a las pompas conmemorativas. La organización compositiva de esta obra acusa una influencia clara del tratamiento de la

estampación, técnica que Arroyo ha desarrollado ampliamente a lo largo de su dilatada trayectoria en paralelo a la pintura²⁷⁶.



[FIG. 28] 3 de Octubre, 1990.
Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Instituto de Crédito Oficial, Madrid.

Y finalmente, desde una perspectiva conceptual, debemos reparar en cómo el vano abierto en esta escena nos remite a la idea de Arroyo del cuadro como un muro que el pintor ha de esforzarse en agujerear para poder ver lo que oculta detrás: «Los cuadros deben hacer agujeros en la realidad y hasta puede que se desborden. Las respuestas no me pertenecen. Sólo el espectador posee una de las llaves del enigma de la pintura, y a veces delante de una obra potente baja la voz»²⁷⁷.

Bien pues, tan solo un año después del derribo del Telón de Acero que la sociedad había recibido con tanto alborozo, el artista madrileño presentó la otra cara de la moneda de esta estrepitosa caída de las ideologías con el cuadro asimismo de gran formato titulado *Camarote de los hermanos Marxistas* o *Retrato de un artista adolescente* (fig. 29). La escenificación de un angosto camarote, cajón desastre en el que siguen entrando más polizones de la cuenta a empujones, le sirve al autor para expresar su sentimiento de desencanto ante la caída del marxismo, doctrina con la que

²⁷⁶ Eduardo Arroyo, *tamaño natural*, op. cit.

²⁷⁷ E. Arroyo, *Boquerones en vinagre*; reproducido en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Ministerio de Asuntos Exteriores-SEACEX, op. cit., p. 63.

había comulgado en sus tiempos de juventud. Se trata de una situación insostenible a punto de estallar. La rúbrica/juego de palabras del cuadro nos destapa la parodia articulada con la más célebre escena de la película *Una noche en la ópera* protagonizada por los hermanos Marx, recurriendo así al cuadro cinematográfico que tanto interesa formalmente a Arroyo desde sus comienzos. En esta atiborrada cabina, entre los personajes masculinos y femeninos retratados con la común inscripción de MARX que oblitera sus sentidos, encontramos a un hombre sin estigma aferrado al auricular de un teléfono. Es el propio Arroyo a quien distinguimos por la pluma del sombrero, igual a la de los autorretratos de Robinson Crusoe de mediados de los sesenta. Se encuentra acorralado por los recuerdos, las ideas, los rostros familiares: emocionalmente ya no está en condiciones de proseguir su camino como pintor político²⁷⁸.

Del mismo modo, jugando con la forzada dosis de optimismo que caracteriza toda grandiosa efeméride, realizó un díptico cuadros en la conmemoración del quinto aniversario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, *El Museo del Descubrimiento de noche* y *El Museo de Descubrimiento de día* (fig. 30), ambas de 1992. Se trata de la misma imagen desdoblada, con la única variación de la luz. Recordemos que la articulación de dobles es una constante en su obra como señal de la reversibilidad de los acontecimientos. Ambas cuentan con cuatro pruebas testimoniales de este capítulo histórico de violencia y dominación sobre los indios americanos, aunque en tiempos de celebración las cosas quieran ser vistas de otra manera. Junto a un mobiliario moderno y vulgar, más propio de un motel que de un museo, observamos una alfombra con la cabeza de un indio asesinado con una cruz clavada, una máscara peruana, una carabela en la pared en forma de globo aerostático y por último, pendido también de la pared, un candelabro de hierro forjado con dos velas que parecen simbolizar el arrepentimiento español²⁷⁹.

²⁷⁸ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

²⁷⁹ *Ibidem*.



[FIG. 29] *Camarote de los hermanos Marxistas o Retrato de un artista adolescente*, 1991
Óleo sobre tela, 260 x 360 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.



[FIG. 30] *El Museo del Descubrimiento de noche - El Museo de Descubrimiento*, 1992
Óleo sobre tela, 200 x 250 cm. c/ud (díptico). Colección de arte Abanca, La Coruña.

Precisamente al poco de terminar estas pinturas, como tocado por la fuerza del destino, Arroyo recibió el encargo de adecentar el Pabellón de los Descubrimientos de la Exposición Universal de Sevilla, Expo'92, dañado por un incendio a escasas semanas de la inauguración oficial. Aquel terrible imprevisto le brindó la oportunidad de realizar una de las obras de mayor envergadura de su carrera, un conjunto de figuras de deshollinadores en acero corten de pared que cubrieron las zonas afectadas.

Esta cita refleja cómo Arroyo ataca a la historia para dar un nuevo significado a la actualidad y dismantela, en primera instancia, el aparato ilusionista de la pintura. De ahí que desprecie sus valores estéticos grandilocuentes con vistas a la inmortalidad: «El pintor de anécdotas no tiene nada que ver con un conservador. No pinta para

mantener en vida el pasado —casi siempre sospechoso— sino más bien para resaltar el presente»²⁸⁰. Para esta ofensiva se arma de ironía y gran dosis de sarcasmo, acometiendo diversas mutaciones, como es el uso de la metáfora plástica, la parodia o pastiche sobre el museo imaginario, la caricatura, la manipulación de signos, la corrosión y deterioro de la imagen, el juego de palabras²⁸¹...

²⁸⁰ E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, op. cit., p. 54.

²⁸¹ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., pp. 18-21.

2.- CONTRA LA IDENTIDAD ESPAÑOLA

El tema de España es una constante en la obra de Eduardo Arroyo. No solo por la lucha antifranquista que libraron sus cuadros-relatos durante el exilio, sino por la fascinación que han ejercido siempre en él los tópicos populares, como hemos ido advirtiendo.

En una primera hora, nuestro artista que padecía la imposición de una historia degradada a la caricatura, asumió el papel de franquear las apariencias de la realidad española durante el régimen político totalitario con una estética furiosamente destructora²⁸². Para ello recopiló los «horrores de Franco» —como había hecho Picasso—, con objeto de que ningún abuso quedara eximido de la responsabilidad de llevar colgado un cartel o asumir un titular. Se adjudicó la labor de desenmascarar al poder, de hacer saltar por los aires el opresivo ambiente oligárquico. Al mismo tiempo, desde la distancia del destierro, dio vueltas a los mitos folclóricos que explotaba el franquismo de cara a la incipiente sociedad de consumo internacional. Y es que la España de entonces, de la pasada década de los sesenta, resultaba contradictoria. Comenzaba a abrirse a Europa y a los Estados Unidos promocionándose como destino turístico privilegiado, al tiempo que se hallaba constreñida por la censura, el abuso de poder y la todavía vigente pena de muerte...

En consecuencia, las obras de este periodo devienen un insólito juego de equívocos como modo de crear ficciones elaboradas, contradictorias. La ironía, la parodia se apropian de la clase dirigente: convocan al poder para tergiversar las insignias nacionales, los signos emblemáticos de su repertorio político o cultural, al igual que sus lenguajes y estilos²⁸³. Esta empresa pictórica responde a un fenómeno circunstancial más amplio, el vivido por los artistas españoles que en estos años veían sus obras fuertemente condicionadas por sus juicios políticos y morales, no queriendo

²⁸² «Hasta hoy, hasta ayer, la pintura de Eduardo Arroyo ha sido suya, violentamente suya. Marcada violentamente por el sello de lo autobiográfico, lo vivencial: por los odios, las fobias, las cóleras, las desganas, los desprecios, las risas que eran lo suyo. Pero, al mismo tiempo, todo aquello que le era más íntimo, más suyo, le venía dado, impuesto desde fuera por la circunstancia histórica...». J. Semprún, «Eduardo Arroyo está de vuelta», en *Eduardo Arroyo*, Sala Parpalló, Valencia, 1986, p. 12.

²⁸³ W. Navarro Fernández, «El exilio recurrente. La insularidad poblada de Eduardo Arroyo», en *Eduardo Arroyo. Carteles 1963-2002*, cat. exp., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2002.

decir con ello que no trascendieran las ideas políticas que estaban en el origen de sus realizaciones constituyendo uno de los periodos más brillantes de nuestro arte²⁸⁴.

Más adelante, cuando Arroyo dio por concluida la batalla política con la instauración de la democracia parlamentaria en España (la llegada del voto y la Constitución), continuaría resaltando los aspectos más vernáculos de la cultura peninsular, aunque ya no utilizando una estética de patrones más o menos convencionales —una escenificación e ilusión del espacio naturalista—, como hiciera al principio de su carrera para sus parodias acusatorias, sino de una forma más libre y sintética, deudora en muchos aspectos de la estampación y el cartelismo.

Da fe de esta obsesión por lo español el hecho de que, a principios de los noventa, el pintor acariciara la idea de llevar a cabo una magna exposición con el título de *La noche española* —como tributo al cuadro de Picabia—, con una selección de sus cuadros predilectos sobre la cultura hispana, de autoría tanto autóctona como extranjera, como el torero muerto de Manet, los monjes de Zurbarán, las mujeres de Picabia o una Vanitas de Jacques Linard... Incluso inició conversaciones con el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y confeccionó unos primeros bocetos previos con la ayuda de Fabienne di Rocco. Finalmente, sin embargo, el Museo desestimó la propuesta y empleó el título para hacer otra muestra distinta de tipo folclórico²⁸⁵.

La España franquista

Para dar comienzo a este epígrafe, vamos a omitir sus primeras pinturas con motivos españoles, series formadas por caricaturas de militares, toreros, cardenales o picadores..., pues no puede decirse que fueran asaltos premeditados a la España que Arroyo detestaba, la oficialista y la tópica, sino una elección exótica para atraer la atención del público francés. En su lugar vamos a partir de sus primeras obras esencialmente subversivas, realizadas desde el año 1963. Me refiero a la grotesca serie de toreros orondos y enmostachados correspondiente a su exposición inaugural en España, en la galería Biosca de Madrid.

²⁸⁴ V. Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II, 1940-2010*, Madrid, Machado Libros, 2013, p. 18.

²⁸⁵ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 261.

En esta cuadrilla de maestros de rasgos fisonómicos imprecisos, bajo los cuales se ocultaban los del general Francisco Franco, la imagen de mayor impacto es la nombrada *Cuatrodedos* (fig. 7). Esta muestra la figura de un lidiador ataviado de luces, semioculta por un espeluznante espectro de casquería que carece de piel dejando al descubierto todos sus órganos vitales. Se trata del ensayo previo como «pintor asesino»²⁸⁶ de la serie de los *Cuatro dictadores* ya abordada: un violento alegato contra el totalitarismo, la tortura y, en general, contra todas las formas de represión física e ideológica. Se sirve de pinceladas libres y expresivas como vilipendio al régimen franquista, que reflejan un combate furibundo con el lienzo, un inconformismo exacerbado con la historia. Por si alguna duda cupiera sobre la verdadera identidad de los efigiados, Arroyo incluyó unas pequeñas bandas con los colores españoles en las esquinas de las obras reunidas.

Un año más tarde presentó en XX Salón de Mayo la obra *Doble retrato de Bocanegra o el juego de los siete errores* (fig. 31), consistente en dos toreros clonados y momificados, correspondientes a Manuel Fuentes Bocanegra, que, enfundados en el capote del paseíllo, reciben una lluvia de claveles. El pintor desdobló la lectura del cuadro para confundir al espectador. En este caso, el óleo da título a la realidad española atrapada, como en un familiar rompecabezas de periódico, en el inmovilismo de la dictadura²⁸⁷.

No obstante, la mayor batalla que Arroyo libró contra España, con afán justiciero, fue en 1964-1965 con motivo de las bodas de plata del franquismo, celebradas bajo el lema de «Veinticinco años de paz». Para esta efeméride el pintor había preparado un conjunto homónimo de cuadros incendiarios de contenido histórico y autobiográfico; aunque la mayor afrenta supuso la prolongación de dicho proyecto cinco años después en lo que ha supuesto su más ambiciosa empresa pictórica: *Treinta años después*²⁸⁸. En esta segunda parte, desprovista ya de toda seña biográfica, Arroyo terminó de saldar las cuentas con su patria ampliando el registro documental del terror

²⁸⁶ Para escenificar en su pintura el crimen, sin escaptoria, ni respiro, como ya hiciera el maestro Caravaggio. Ver E. Arroyo, *Minuta de un testamento*. Memorias, op. cit., p. 222-223.

²⁸⁷ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 11.

²⁸⁸ Como ya hemos comentado, se trata de una treintena de obras de idéntico formato recogidas en la publicación *España il poi viene prima* (Feltrinelli, Milán, 1970) con sendas traducciones al francés, *30 ans après*, y el alemán, *30 Jahre danach*.

cotidiano implantado por la dictadura²⁸⁹. Lo hizo de manera sofisticada: solo los conocedores de la, por entonces, particular situación política española podían descifrar su ironía y su sátira hecha, en muchos casos, a base de significados contrarios. Sabía que en los diferentes enclaves previstos para la exposición (Italia, Francia y Alemania —países especialmente vinculados al suyo—) se iba a dirigir a un público intelectual burgués, el que habitualmente frecuentaba las muestras artísticas, capacitado para semejante reflexión. Sea como sea, aquí explotó la burla didáctica pues, junto a esta colección de imágenes significativas, proporcionó al visitante los textos y las fotografías de prensa que las habían inspirado.



[FIG. 31] *Doble retrato de Bocanegra o el juego de los siete errores*. 1964.
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm, Colección particular.

Además del aspecto iconográfico, en este momento también ajustó el tiro formal, suplantando el gesto más espontáneo y violento de años anteriores por un lenguaje elaborado y de más largo recorrido. Su *leitmotiv* de «nunca he dudado de la fuerza de la imagen» le llevaba a buscar una eficacia comunicativa amparada en la fotografía y la economía de medios del lenguaje publicitario. Calvo Serraller ha llamado a estas imágenes «*collage* icónico-textual»²⁹⁰, pues a lo ya dicho hay que añadir la dimensión

²⁸⁹ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 127-130.

²⁹⁰ *Ibidem*.

mordaz que dio a todos y cada uno de los títulos. Sin duda alguna, esta requisitoria a la política de Franco cumple su máxima de que lo más importante es «saber titular la realidad».

En suma: sus diez primeros años de carrera habían evolucionado de un expresionismo un poco sucio a un realismo limpio y sintético de un solo acto, pasando previamente por la pintura de secuencias narrativas²⁹¹.

Detengámonos en algunas de las obras más representativas de los diversos temas planteados por Arroyo. En varias telas abordó la imagen tópica de fiesta folclórica que había difundido el régimen para atraer al turismo internacional, cuando la realidad de la sociedad española era bien distinta: pobreza, sometimiento y precariedad laboral... De manera que vamos a comenzar por aquí.

De este cliché juzgado como embustero se mofó precisamente en la pintura *Iberia* (fig. 32), mediante una risueña muchacha vestida de sevillana de cuyas faldas asoma una bota militar. Junto a ella aparece el logotipo de la compañía aérea estatal para recordarnos cómo el régimen franquista llenaba de extranjeros las butacas de sus aviones para sufragar el costoso mantenimiento de las Fuerzas Armadas y las fuerzas policiales. La protesta alzada por Arroyo era que los veraneantes foráneos venidos a España se convertían en cómplices de primer grado de la tiranía dictatorial. Se trata de una imagen «de pandereta» pero, al ser las castañuelas el instrumento de percusión español por antonomasia, el pintor insertó en el fondo un juego de estas a gran escala, adornado con una faena taurina y dos cordones iguales al rabo de un astado. La estética escogida es la del cartel publicitario, como si estuviéramos ante un falso anuncio de la compañía aérea²⁹².

²⁹¹ E. Arroyo: *30 Jahre danach / 30 ans après*, cat. exp., Frankfurter Kunstverein, Fráncfort; ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 1971.

²⁹² E. Arroyo, *30 Jahre danach / 30 ans après*, op. cit.



[FIG. 32] *Iberia*. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm, 1970.



[FIG. 33] *Sí, sí entramos en el mercado común*, 1971. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm. MNCARS, Madrid.

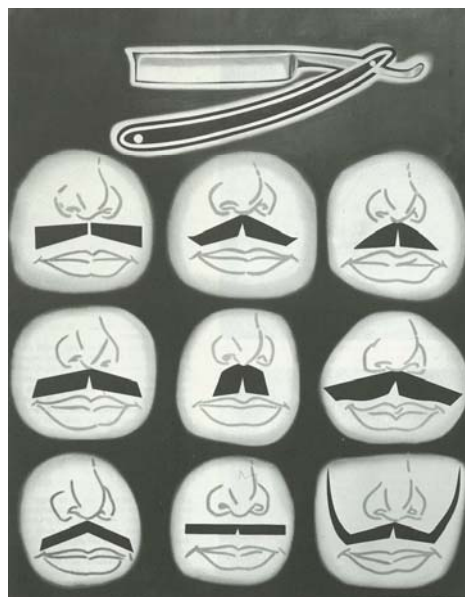
Igualmente, dedicó otra composición, *S-Iberia* (1970), al turismo franquista y a su nueva política internacional de pactos, entre ellos el restablecimiento de las relaciones con la URSS.

En relación a esta imagen estereotipada, asimismo, están las dos versiones de *Sí, sí entramos en el mercado común* (fig. 33), protagonizadas por un hombre de machismo afeminado que, ataviado con calcetines y ropa interior, se dispone parsimoniosamente a salir al extranjero. Su anacronismo con respecto a lo que va a encontrarse fuera, más allá de los Pirineos, sintetiza la ilusoria pretensión del Gobierno franquista de entrar en el mercado común europeo. La argumentación de su supuesta pujanza para el salto exterior era ciertamente disparatada: España como productor de azafrán, palillos para los dientes, sardinas finas de Laredo y algún que otro género más²⁹³. El autor recurre nuevamente al juego de escalas, como si hubiera extraído esta silueta varonil en blanco y negro y la desproporcionada caja de medias de la marca «París» que la acompaña, en ambas versiones sobre fondo neutro con silueta de cabeza de toro, de un anuncio publicitario.

²⁹³ *Ibidem*.



[FIG. 34] *El caballero español*, 1970.
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.
Centre Georges Pompidou, París.



[FIG. 35] *Diferentes tipos de bigotes reaccionarios españoles o Diferentes aspectos del Sindicato de Actividades Diversas*, 1970.
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.
Museo Municipal, Madrid.

Con el mismo bigote de corte fascista perfectamente perfilado, presentó al *Caballero español* (fig. 34), un travestido de mujer que, envuelto en un aura y entregado a la seducción con su mirada provocativa y actitud de *vedette*, nos advierte de que estamos ante una pose fotográfica. Para proporcionar más señas al espectador, dentro de una lupa de aumento —comodín de las imágenes mediáticas— se muestra su zapato de danza. De este modo, Arroyo ironiza sobre el mito del caballero español de mentalidad nacionalista que resultaba irresistible para las turistas.

Subrayó el estigma social que implicaban estos mostachos y la oligarquía que era entonces España en un cuadro que clasifica los inequívocos cortes que portaban fascistas, franquistas, hitlerianos, excombatientes de la División Azul o dalineanos (la versión puntiaguda que cierra el conjunto en la esquina inferior derecha). *Diferentes tipos de bigotes reaccionarios españoles o Diferentes aspectos del Sindicato de Actividades Diversas* (fig. 35) describe al modo de una tabla taxonómica de insectos, nueve bozos distintos, alineados verticalmente en tres bandas bajo la tutela de una navaja barbera a medio abrir. Las sutiles variantes entre ellos —ninguno toca el labio superior— marcan las diferencias de rango²⁹⁴. Cuando menos, también consiste en una

²⁹⁴ Ver F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 131-134.

parodia de la responsabilidad que recaía en los barberos-peluqueros del país, pues Arroyo presentó la obra junto a un decálogo del perfecto profesional, extraído del libro *Barbero y peluqueros* de Ricardo Simó y Bach de 1953. Su prefacio fue escrito por el jefe nacional del Sindicato de Actividades Diversas y procurador de las Cortes, además de ostentar otros cargos en el sindicato de arte gráfico. De él reproduzco esta norma: «Tú no discutirás ni llevarás la corriente al cliente en tu conversación, pues no es solo una cuestión de educación elemental pero de respeto»²⁹⁵.

Y en lo referente a la recreación de episodios reales en virtud del poder represivo del régimen, destaca *El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía* (fig. 36) que, como el propio título explicita, recoge uno de los muchos suicidios consumados por civiles durante la postguerra para eludir las manos torturadoras de la policía franquista. Tan frecuentes eran estas muertes desesperadas que la prensa daba cuenta de ellas de forma abreviada como meros hechos diversos. De nuevo el pintor recurría a la condensación de unos hechos dramáticos en un par de zapatos que van hacia abajo. El estilo es el mismo que en obras anteriores, un realismo vulgar como el de los antiguos carteles de la publicidad cinematográfica. En este la estética popular resulta más insólita por la atrocidad de la historia contada.



[FIG. 36] *El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía*, 1970.
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

²⁹⁵ E. Arroyo, *30 Jahre danach / 30 ans après*, op. cit.

La serie de bustos de mujer, titulada *Sama de Langreo (Asturias). La mujer del minero Pérez Martínez, Constantina (llamada Tina) rapada por la policía* (fig. 37), Arroyo se refiere a las primeras grandes huelgas de la postguerra española: las ocurridas en Asturias, en 1963, por parte de los obreros de la mina, y a los terribles abusos cometidos por la brigada político-social del régimen para reprimirlas. Así pues *pastichea* de nuevo²⁹⁶ la obra de Joan Miró, en este caso el *Retrato de bailarina española* (fig. 38) de 1921, por medio del cual convierte a Tina, mujer del minero afectado Silvino Zapico, en una señora rapada, tal y como quedó, junto a otras esposas de trabajadores del gremio, tras ser detenida por la autoridad policial (el autor incrusta las peinetas del original directamente sobre su cuero cabelludo). Esta anecdótica cabellera, convertida en emblema, nos habla no solo del escarnio sufrido por Tina en represalia a su atrevimiento y provocación, sino de las muchas ramificaciones violentas que tuvo este atroz suceso: palizas, torturas y otras brutalidades que en algunos casos desembocaron en homicidio. Tanto fue así que, el 30 de septiembre de 1963 ciento veinte intelectuales dirigieron una carta de protesta al entonces ministro de Información, Manuel Fraga Iribarne. Para ambientar esta «leyenda negra», Arroyo escogió un fondo completamente oscuro, solo quebrado en una esquina superior por la banda de los colores nacionales que ubican al personaje y previenen al espectador. En esta serie también deberíamos hablar de la filiación del autor con el pintor galo Francis Picabia y de sus pinturas de cabezas de españolas, pero en ello nos detendremos más adelante, en un apartado específico. Por sus raíces leonesas, Arroyo siempre ha estado directa e indirectamente vinculado al duro colectivo de la mina. Fruto de esta reflexión, es también su posterior obsesión por los deshollinadores, los ámbitos nocturnos y los antifaces negros.

Como testigo de las torturas practicadas por el régimen de Franco, encontramos *Paella* (1971), la imagen de una paellera con arroz humeante y título inscrito alusiva a uno de los métodos que tenía la policía franquista para hacer hablar a los arrestados políticos. Estos eran forzados a arrodillarse sobre una capa de arroz de Calasparra hasta que los granos se les incrustaban en la carne y alcanzaban el hueso. Arroyo llevó a cabo este tipo de imágenes indirectas para evitar la desmemoria histórica.

²⁹⁶ El primer pastiche hecho de la obra es entre 1967-68, con los cuatro óleos titulados *Sama de Langreo (Asturias). La mujer del minero Pérez Martínez, Constantina (llamada Tina) es rapada por la policía I, II, III y IV*.

Ninguna de las obras de las que damos cuenta aborda de pleno los hechos a las que se refiere. Todas velan por una buena dosis de misterio, quedando relegada su lectura a una meditación detenida.



[FIG. 37] *Sama de Langreo (Asturias). La mujer del minero* Pérez Martínez, Constantina (llamada Tina) es rapada por la policía, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.



[FIG. 38] Joan Miró, *Retrato de bailarina española*, 1921. Musée National Picasso, París.

El conjunto también advierte de la colisión existente, por aquel tiempo, entre la Armada y la Iglesia. *El Primado de España mira cómo se abate a una oca* (fig. 39) nos presenta a esta autoridad eclesiástica con la oreja de la confesión inflamada y el ceño fruncido mientras observa a la diminuta campesina ya conocida —símbolo de la opresión franquista— corriendo detrás de la oca para apalearla. Sobrevuela la cabeza del obispo una gorra militar, todo ello inscrito en un paisaje típicamente castellano como telón de fondo. El pintor asoció este óleo al siguiente pronunciamiento del Primado en 1953: «La Providencia divina ha hecho que un mes después de la firma de España de un concordato con la Santa Sede en el cual se establece la unidad católica, este país pueda firmar acuerdos de orden económico y militar con los Estados Unidos»²⁹⁷.

Del mismo modo, también era un tema de máxima actualidad a finales de la década de los sesenta, en plena Guerra Fría, la instalación de las bases militares americanas en España. Así lo manifiestan el óleo y el título *El billar: carta geográfica de las bases americanas* (fig. 40), en el que la mesa de este juego de precisión ha sido

²⁹⁷ E. Arroyo, *30 Jahre danach / 30 ans après*, op. cit.

alterada en sus cuatro bandas por la enseña española y por una suerte de peones revestidos con la bandera americana, en lugar de bolas. En esta imagen la crítica va dirigida a la conducta inmoral y oportunista de las democracias de Occidente que, por intereses de naturaleza estratégica, se hicieron cómplices de la dictadura del Caudillo de una manera más o menos encubierta. Asimismo por el otro lado, la retórica oficial del franquismo daba muestras de abandonar su tono más fascista con objeto de consumir la alianza con los Estados Unidos, cediéndoles incluso el terreno para el emplazamiento de dichas plataformas militares²⁹⁸.

Y, para finalizar la revisión de este ejercicio de acabar con los fantasmas de la España opresiva, no podemos pasar por alto una pintura de gran elocuencia, dedicada precisamente al instigador de todos aquellos horrores: *Francisco Franco como centinela de Occidente* (fig. 41). Su título recurre irónicamente al apelativo heroico del dictador en un lema que le identificaba con la península ibérica, como extremo occidental de Europa y, por tanto, como garante de los valores de esta civilización o bastión antisoviético: «Yo soy el centinela al que nunca relevan, el que recibe los telegramas ingratos y dicta soluciones, quien vigila cuando todos los otros duermen»²⁹⁹. En esta escena el Generalísimo aparece asociado al gran palo de bastos de la baraja española, un icono significativo conocido por todos —incluso por los indoctos—, que Arroyo utilizó como metáfora del sometimiento y la práctica de la violencia. Para ilustrar esta obra reprodujo en su catálogo unas declaraciones íntimas de Franco sobre su afición a pintar por las noches para preparar mejor los discursos que debía pronunciar días después en las Cortes³⁰⁰.

Todas estas obras comparten un lenguaje eficaz, tanto por los motivos de dominio popular representados, castañuelas, peinetas, banderas, bigotes o figuras de naipes..., como por el estilo de superficies uniformes y limpias empleado, cuya funcionalidad ha anulado toda huella personal del artista, como ocurre en las imágenes esenciales de tirada múltiple del tebeo, la publicidad o el cartel. La desproporción de los distintos elementos insertados, del mismo modo, juega en pos de la expresividad.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Palabras de Franco a los militares en el Museo de la Armada, el 7 de marzo de 1946. Ver E. Arroyo, *30 Jahre danach / 30 ans après*, op. cit.

³⁰⁰ *Ibidem*.



[FIG. 39] *El Primado de España mira cómo se abate a una oca*, 1970.
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.



[FIG. 40] *El billar. Carta geográfica de bases americanas en España*, 1970.
Óleo sobre tela, 163 x 200 cm. Colección particular.

En conclusión, este inventario iconográfico de la realidad española, avalado por testimonios y datos de toda índole extraídos del medio periodístico, constituye una crítica implacable, aunque también paródica, a su historia —tras la desilusión de Mayo del 68, nuestro artista tomó la determinación de hacer agitación provisto con una mayor dosis informativa para hacer reparar en su carga significativa, trastocándola—; pero sobretudo la confirmación de que para Arroyo la pintura es siempre una instantánea relampagueante que descubre una realidad estupefaciente y verificable.



[FIG. 41] *Francisco Franco, Centinela de Occidente, 1970.*
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

Con este conjunto de pastiches, imágenes que proceden de otras imágenes (donde verdaderamente reside para él la gran fuerza de la imagen³⁰¹), Arroyo también se pronuncia sobre su oposición a la idealización del acto creativo y a la excesiva subjetividad del artista contemporáneo³⁰².

Así pues, de forma paralela, ser testigo de esta escena político-social a toque de pincel, entendido este como cálamó que esclarece un estado de cosas, llevó a nuestro artista a reparar en la postura de dos pintores contemporáneos consagrados que, estando en el meollo de los hechos, eludían (o mejor dicho negaban) la aberrante realidad social con una pintura muda: Joan Miró y Salvador Dalí. Al primero lo rehízo en una amplia serie que llevó a cabo en el ínterin de las dos partes del proyecto que nos ocupa. Al segundo lo parodió con varias obras, una de las cuales pertenece a este conjunto, el pastiche *Retrato de enano Sebastián de Morra* (1970), aunque de ambos casos nos ocuparemos en el capítulo «Arroyo contra el arte».

Estos cuadros responden a una determinada época. Son respuesta a una solicitud externa que tuvo su caducidad y fruto de una obsesión que se derrumbó

³⁰¹ E. Arroyo, Coloquio tras la intervención «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado - Mondadori, Madrid, 1990, p. 74

³⁰² G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., p. 16.

con la muerte de Franco. Así el artista dijo: «con todos los respetos “muerto el perro se acabó la rabia”»³⁰³.

Algunos tópicos

Tras unos años de reflexión en torno a la práctica de la pintura y su inherente problemática técnica o formal para que el tema adquiriera vida y significación —en la que Arroyo es muy consciente que reside la gran aventura pictórica³⁰⁴—, y fruto de la cual son las series dedicadas a los *pintores ciegos*, a la metafórica figura del *deshollinador*, así como el «ciclo negro» *Toda la ciudad habla de ello*, el pintor retomó el tema de lo español desde una nueva perspectiva. Ya no con imágenes de índole contestatarias, sino con una obra igualmente irónica con tines de *souvenir* folclórico.

Así pues, en el año 1988, libre de la carga política de los años franquistas y del prolongado exilio, y desde la doble atalaya pictórica de sus respectivos talleres en Madrid y París —trasladado ya a la rue Malakoff—, confeccionó en el plano pictórico el mito de la bailaora Carmen Amaya. Esta era una de las primeras muestras de que Arroyo contemplaba los elementos del folclore español con tierna ironía, en lugar de cruel sarcasmo³⁰⁵. De dicho personaje extrajo una anécdota, o pequeño escándalo sucedido en el selecto hotel neoyorkino Waldorf Astoria a principios de los años cuarenta —el momento más sombrío o de mayor intensidad represora del régimen de Franco— y relatado por los medios periodísticos³⁰⁶. La historia a la que se refiere la serie *Waldorf Astoria* (1987-88) es la siguiente: la artista flamenca fue invitada al *show* televisivo americano de Ed Sullivan y durante su estancia, para calmar la melancolía de su paladar, compró kilos de sardinas en el Fish Market que frió en los somieres de la suite de su hotel en compañía de su troupe de músicos y bailarines gitanos. Así lo cuenta el propio Arroyo en su libro *Sardinas en aceite*³⁰⁷.

³⁰³ E. Arroyo, coloquio tras la intervención «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 74

³⁰⁴ *Ibidem*.

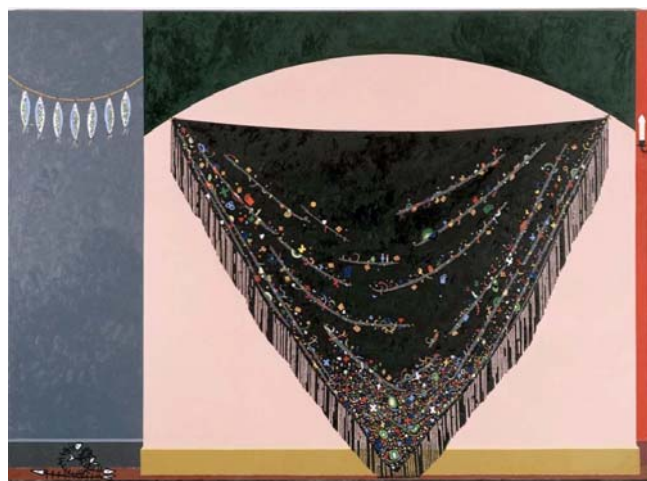
³⁰⁵ Un año antes había realizado la serie escultórica de cabezas femeninas españolas que expuso en la galería Gamarra y Garrigues de Madrid.

³⁰⁶ Arroyo toma esta anécdota que él llama fenómeno poético, de un artículo leído del escritor andaluz Fernando Quiñones. Ver C. París, «Entrevista a Eduardo Arroyo», revista *Vice*, (1-XII-2010).

³⁰⁷ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 157-158.

Uno de los cuadros más monumentales de este ciclo es el protagonizado por el mantón de manila de Amaya, tendido lo ancho de la habitación junto a siete sardinas que penden de una cuerda a modo de tendero y las raspas de otras tres que yacen en el suelo: *Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria (el chal de Carmen Amaya)* (fig. 42). La escena cuenta más de lo que aparece a simple vista, pues el mantón de luto, que rápidamente nos hace a pensar en la paródica procesión carnavalesca del Entierro de la Sardina, en el Miércoles de Ceniza, está bordado por pequeños motivos repetidos, como la señera catalana —Carmen había nacido en Barcelona— o el logotipo del madrileño Museo Reina Sofía como pequeña mofa a su diseñador, el escultor Eduardo Chillida, entre otras señas de identidad.

Al margen de la que acabamos de mencionar, casi todas las obras de este conjunto se caracterizan por un fondo negro nocturno sobre el que se han inscrito en blanco firmes trazos representativos de gitanas o gitanos bailando. Son dibujos con ecos de neón que están acompañados en su mayoría por una banda con los grandes lunares que hacen inconfundible el traje de flamenco³⁰⁸. Una vez más, el pintor nos demuestra no estar encadenado a las formas ortodoxas de la pintura, no someterse a la fosilización estilística.



[FIG. 42] *Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria (el chal de Carmen Amaya)*, 1988.
Óleo sobre tela, 260 x 360 cm. MNCARS, Madrid.

Esta afable imagen folclórica dista mucho del manido cliché de bailaora española que Arroyo había parodiado con violencia en los años sesenta y setenta,

³⁰⁸ Cat. exp., *Arroyo Malakoff. Tableaux 1987-1988. Esculturas 1973-2012*, París, Galerie de France.

como manifiesta el óleo *Iberia* ya comentado. Con estos trabajos de *Waldorf Astoria* el autor resucitó estereotipos que la unificación europea a la postre haría desaparecer.

Coetáneas a estas cabezas de un solo trazo, encontramos también *La moneda española* (fig. 43) de 1988, un perfil de mujer conformado por diferentes símbolos monetarios en alusión a la entrada de España en el mercado común europeo, a todas luces incompatible con el gran corazón-pendiente que esta porta con las iniciales «F.F.», de Francisco Franco.



[FIG. 43] *La moneda española*, 1988.
Óleo sobre tela, 97 x 130 cm, Colección particular.

Y en esta revisión de la «España profunda» en la búsqueda de algo inalcanzable: esclarecer la propia identidad que había sido anulada, Arroyo no pudo dejar de rendir tributo a una de las grandes glorias nacionales, a la actriz y cantante de copla Concha Piquer. Unos meses antes de su muerte en 1990 realizó *Homenaje de E. A. a C. P.*, un cuadro de fondo negro, metáfora de un paño de lágrimas, en el que se inscriben, e intercalan con las efigies de la artista, calaveras de cabeza de toro, con el mismo esquematismo que los encefalogramas de Pluto del *Baile del 14 de julio*. Es una sutil Vanitas que nos hace pensar en que «coger la muerte por los cuernos» ha de ser una suerte suprema³⁰⁹.

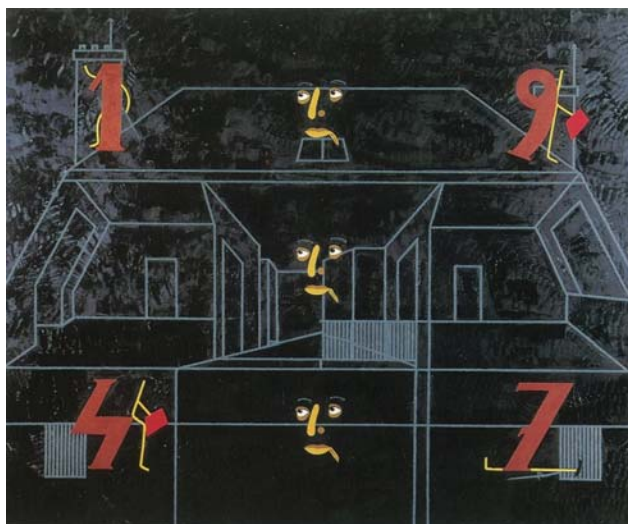
³⁰⁹ J. Río, «Pintar en Madrid o la pasión de Eduardo Arroyo», en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1992.

Memorial parecido hizo al diestro cordobés Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, conocido como Manolete, en *La casa de Manolete* (fig. 44) en 1995³¹⁰. Este consiste en un cuadro igualmente de riguroso luto en el que se han trazado las aristas de una casa que acogen la fatal fecha de 1947, el año en el que un toro acabó con la vida de una leyenda irrepetible del toreo y una de las mayores alegrías que tenía la España de postguerra. Cada número toma una esquina de esta morada como si su muerte hubiera estado anunciada. En el centro, tres rostros de rasgos esquemáticos con cicatriz recuerdan la embestida del astado de seiscientos kilos de peso que le abrió la boca hacia abajo. Y para que hacer aún explícito el contenido simbólico de esta imagen, Arroyo incluyó detrás cada cifra mortal pintada en carmín, un figurín, siendo el cuarto el que yace sin vida en el suelo³¹¹.

En su exploración de los clichés de un país que se encontraba en pleno proceso de europeización, también se hizo cargo de arquetipos considerados hasta cierto punto sagrados o intocables como la *Dama de Elche* (1986), que convirtió en una silueta negra cuyas orejas evocan a las de Mickey Mouse, como paso previo a dedicarle una cabeza escultórica. También la *Dama de Baza* (fig. 45), a la que desdobló pictóricamente en una figura intrigante que asiste hierática e impertérrita, desde un trono, a una siniestra procesión de roedores, otro de los emblemas de la España de antaño, junto con las moscas y las sardinas. A estas divinidades paganas las bajó de su pedestal, a vez que llevaba a cabo en sentido inverso una irrisoria monumentalización de la vulgar botella de Tío Pepe, como reflejan las esculturas de *Columna Tío Pepe* o *Mesa Tío Pepe*, cuyas primeras piezas datan de 1973. El hecho de convertir estas dos estatuas íberas de museo en cuadros, y viceversa, de elevar un emblema gráfico castizo a desproporcionada escultura, es también una manera de jugar con los estándares establecidos y, en consecuencia, alterar nuestras expectativas artísticas.

³¹⁰ VV. AA., Eduardo Arroyo. *Pinturas, terracotas y piedras* Pinturak, terrakotak eta harriak, op. cit., p. 79.

³¹¹ F. San Martín, Eduardo Arroyo. *Pinturas, terracotas y piedras*, op. cit., p. 79.



[FIG. 44] *La casa de Manolete*, 1995.
Óleo sobre tela, 250 x 300 cm. Colección particular.



[FIG. 45] *Dama de Baza*, 1994.
Óleo sobre tela, 300 x 300 cm. Colección particular.

Claro que su fijación por España prosiguió. También recurrió a mitos literarios de la cultura hispana como el cliché popular del donjuán, al que, como sabemos, acabó de dar forma el escritor decimonónico José Zorrilla con su *Don Juan Tenorio*, obra que ilustró Arroyo en 1999. Se trata de una pintura al óleo, titulada igual (fig. 46), que convierte el escenario principal de este drama religioso-fantástico, la Hostería del Laurel en Sevilla, en una atracción turística —cuatro carteles en sus esquinas escriben su rótulo en español, inglés, francés, e italiano— para incitar al consumo de tapas y

pinchos en una España que, una vez más, es presentada como «el paraíso de las moscas». El pintor nos revela la esencia de esta historia literaria a base de signos cuyo alcance desborda el primer golpe de vista. Dos candelabros pintados iluminan la composición y otros tantos de metal adornan el marco de madera para aludir a la muerte de la novicia y el galán y al fin del drama de Zorrilla: «... de sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas que se pierden en el espacio». El noble seductor oculta su identidad con un antifaz que recuerda su entrada ilícita en el convento de su prometida, la novicia doña Inés. Ella aparece representada tras una celosía que se confunde con las redes del conquistador en las que cayó, destacándose su sensual boca de labios entreabiertos de sólida carnalidad. Mientras tanto, Brígida, la beata del convento comprada por don Juan, asoma su cabeza asustada por un lateral³¹². La figura opuesta es una silueta negra fantasmal que puede referirse alegóricamente a la libido que gobernó toda esta historia. El tema del seductor devorador de mujeres ya lo había abordado Arroyo con el personaje de Landru, en los años sesenta, y el de Barba-Azul, en los ochenta.

También ha acudido a la tradición mística española de san Juan de la Cruz en las dos versiones de *Piano, místico y cuatro moscas*, de 1994 y 2000, para hablarnos de la instrumentalización castrante de la muerte, frente a la que no puede contener su náusea.

De igual manera, las moscas españolas protagonizan la escena *Piel de toro y piel de cordero* (fig. 47) de 1995, cubierta por treinta y tres de estos insectos «recalcitrantes y pasticheros» gigantescos, y flanqueada, a su vez, por cuatro grandes bombillas en cada una de las esquinas. En el centro, un extraño lobo con apariencia de peluche —derivación del burro del *Primer movimiento para una tarde triste en el Canal de Rove*, así como del perro que socorre al deshollinador ebrio en el conjunto *Arroyo Malakoff* de mediados de los ochenta— quiere hacerse pasar por inofensiva ovejita cubriéndose con una piel de cordero. Arroyo de nuevo retoma el mal de los embustes que padece España y la idea de cómo las bombillas iluminan la pintura para desvelarla. El lienzo se ha convertido aquí en una piel curtida a la que van a parar rabias y pasiones de toda índole.

³¹² Está inspirada en la actriz Consuelo Lozano que encarna a la alcahueta-beata en la fotonovela *Don Juan Tenorio*, Madrid, Editorial Roldán, 1968. E. Arroyo, *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado*, Elba, Barcelona, 2011, p. 109.



[FIG. 46] Don Juan Tenorio, 2000. Óleo sobre tela, 320 x 420 cm.



[FIG. 47] Piel de toro y piel de cordero, 1994
Óleo sobre tela, 300 x 300 cm. Colección particular.

Estas últimas obras cercanas, por un lado u otro, al linde del siglo, nos muestran cómo Eduardo Arroyo, heredero excéntrico de la estirpe del *pop*, saquea diferentes territorios de lenguaje y repertorios simbólicos. La literalidad del signo da como resultado composiciones con sorprendente concentración metafórica.

Pese a instalarse de nuevo en España en el año 1982, en realidad, como hemos visto, nunca volvió del exilio espiritual, como apuntó su amigo Semprún³¹³. Su mirada quedó en un permanente vagar, en una inquietud o curiosidad propicia para realizar todas estas variantes del tema del folclore español a las que nos hemos referido.

³¹³ J. Semprún, «Eduardo Arroyo: pintura del exilio y exilio de la pintura», en VV. AA., *Eduardo Arroyo. 20 años de pintura*, op. cit., pp. 7-9.

3.- CONTRA EL ARTE

«¿Por qué irían ustedes a mancharse las manos con aceite, por no hablar de este hedor en el taller, cuando podrían muy bien hacer fotografías o vídeos? Es esto lo que yo detesto. La falta de respeto que muestro a veces por la pintura prueba, lo contrario, mi amor por la pintura». Esta fue la respuesta que dio Arroyo a los dos críticos que le entrevistaban cuando le interrogaron sobre la viabilidad de la gran pintura en el tiempo actual, una tarde de noviembre de 2007³¹⁴.

Asesinar a Duchamp

Esta defensa a ultranza que hace Arroyo de la pintura como medio de argumentación crítica desde los comienzos de su carrera es la que le ha llevado a atacar frontalmente el arte de vanguardia³¹⁵ que la hace peligrar; y a poner en primer lugar de la lista de inculpadados al «creador omnipotente» adorado por todos en los años sesenta, Marcel Duchamp (1887-1968). Recordemos que de su herencia partían los representantes de la Nueva Figuración, ya fueran del *Nouveau Réalisme* o del *Pop art*, como los de las corrientes incipientes del arte conceptual, el *minimal* o el *povera*. Pero a ojos de Arroyo, su delito no solo había sido despreciar la pintura al óleo, sino encarnar la subjetividad absoluta del artista, la «libertad de invención para firmar sin trabajar»³¹⁶.

Sus primeros varapalos al respecto fueron en equipo, en el seno del movimiento de la Figuración Narrativa que abogaba por volver a conectar el arte con la realidad social y que, como hemos visto, se manifestaba en contra del individualismo del mito creador contemporáneo que, como un demiurgo, era capaz de elevarse por encima de la sociedad escapando así de la historia y del destino común de los mortales.

Así, en 1965, llegó la escandalosa defenestración del paradigma de la vanguardia: *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp* (fig. 48), una secuencia de imágenes presentada en la galería Europa y en la galería Creuze de París

³¹⁴ J. P. Ameline y B. Ajac, «Entretien avec Eduardo Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 287.

³¹⁵ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 89.

³¹⁶ G. Aillaud, E. Arroyo y A. Recalcati, «Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp», en G. Gassiot-Talabot, *Figuration narrative dans l'art contemporain*, op. cit.

junto a un texto-manifiesto que no dejaba duda alguna sobre su intención: atacar la retórica de las formas y la sumisión que se venía constatando del creador contemporáneo a la técnica artística³¹⁷.

De esta manera se expresaban Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati en su declaración escrita:

¿Cómo hemos podido ver, como Aragon (1930), en este ataque contra la técnica pictórica y la personalidad técnica «la instrucción del proceso de la personalidad»? Si queremos que el arte deje de ser individual, más vale trabajar sin firmar que firmar sin trabajar. ¿Cómo hemos podido no haber entendido que «la personalidad de la elección preferida a la personalidad del oficio» no es, por el contrario, que un paso más allá en la exaltación de la idealización del acto creador? En fin, la libertad mágica. Hemos llegado a un subjetivismo absoluto: el sentido solo puede ser dado por el hombre. Su poder sobre las cosas es tal que no le hace falta ni tocarlas; por el puro decreto que es su gusto, fija sobre un pedestal una rueda de bicicleta y la hace entrar en el templo, es decir en el museo. Porque el acto mágico no puede producir más que objetos sagrados. Este «ready-made» no tiene nada que vehicular, ningún recorrido que hacer en las regiones tropicales de la vida...³¹⁸.

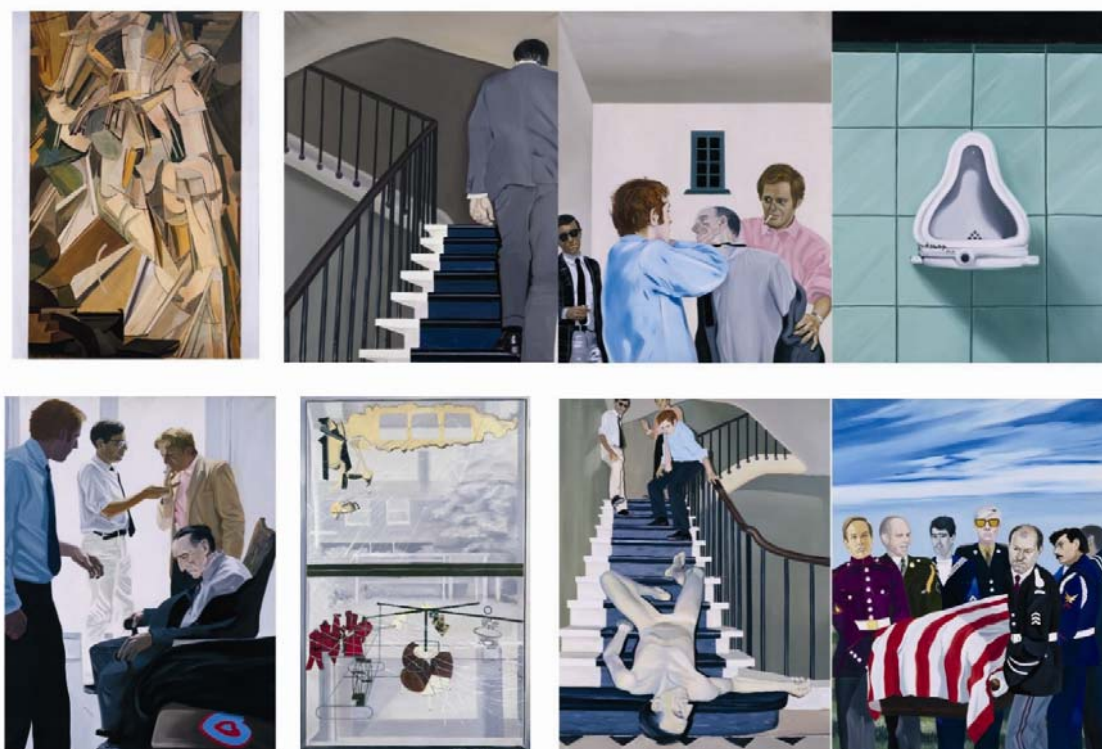
Si a Duchamp³¹⁹ manifestarse como «verdadero individuo» —anteponiendo su persona al oficio— le había servido para adoptar una dimensión angélica, una libertad total con la que contemplar el arte como una «salida a regiones que no estaban dominadas ni por el espacio, ni el tiempo»³²⁰, estos arriesgados autores, por su parte, iban a tomar la dirección contraria: ejercer su oficio en equipo con un tratamiento académico de la pintura para asesinar alegóricamente al paradigma de la omnipotencia creativa. Con esta acción irónica y sarcástica el trío quería demostrar el poder que puede llegar a alcanzar la imagen sobre la historia, cuando se recobra la dimensión real de las cosas.

³¹⁷ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., pp. 10-14.

³¹⁸ G. Aillaud, E. Arroyo y A. Recalcati, «Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp», en G. Gassiot-Talabot, *Figuration narrative dans l'art contemporain*, op. cit.

³¹⁹ F. Calvo Serraller, «Duchamp», en *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 77-78.

³²⁰ Según expresó en la televisión americana en 1955, como recoge Gassiot-Talabot en «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., p. 12.



[FIG. 48] Obra colectiva: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*, 1965. Óleo sobre tela, 162x114 cm y 162 x130 cm. MNCARS, Madrid.

Por medio de un realismo minucioso de extrema fealdad y violencia, escenificaron en cuatro instantáneas los pormenores de dicho parricidio, el cual acompañaron de réplicas de las célebres obras duchampianas *Desnudo bajando la escalera*, el urinario de 1917 y *Gran vidrio* (con la leyenda «Marcel Coloravit»).

En primer lugar, la víctima aparece subiendo las escaleras de su estudio —en realidad el de Arroyo y Recalcati en la place Péreire—; después siendo interrogado al más puro estilo policial por nuestros tres pintores que, convertidos en expertos malhechores, le piden cuentas de sus obras; a continuación, estos lo abofetean y, por último, lo empujan desvestido escaleras abajo para cumplir, así, con la profecía del primer cuadro, *Desnudo bajando la escalera*. La secuencia concluye en un entierro con todos los honores donde el féretro, adornado con la bandera estadounidense, es portado por sus *viudas* Rauschenberg, Oldenburg, Warhol, junto a Raysse, Arman y Restany ataviadas con uniforme militar de gala. Tres años después, se certificó la muerte real de Marcel Duchamp.

A modo de colofón de esta agresión criminal, los autores eligieron como rótulo del conjunto el título de la película de Ian Fleming *Vive y deja morir* (1973), la primera de la serie de James Bond, elegante personaje de ficción que seducía a los tres pintores por igual.

Como ya hicieran en su anterior obra conjunta, *Una pasión en el desierto* (1964), recurrieron de nuevo una sucesión de momentos visuales de una historia, como si se tratara de escenas congeladas de una película³²¹. La adopción de una narración cinematográfica suponía una ruptura manifiesta con las pautas del lenguaje vanguardista, basado en la eliminación de la anécdota, la sutileza emocional y el trabajo pictórico sobre la materia y el gesto, entre otras consideraciones. Como hacen constar diferentes fuentes, este acto marcó un punto de inflexión en los planteamientos de la Figuración Narrativa, así como en las nuevas condiciones de representación de la imagen a partir del universo visual contemporáneo.

Se trataba de una evidente injuria al arquetipo de la versatilidad creativa, Duchamp. Así pues, los autores explicaron el porqué de representarlo físicamente: «[Por] encarnar hoy, de manera tan anacrónica, y no por azar, eso de lo que precisamente la humanidad está más desprovista: el espíritu de la aventura, la libertad de la invención, el sentido de anticipación, el poder de sobrepasar, que hemos querido intervenir...»³²². De forma más amplia, constituía una puesta en cuestión de la pintura de vanguardia que entonces desoía los grandes conflictos de la época y sustentaba su esencia en la mera elección subjetiva, como era el caso de Warhol o de la corriente de los nuevos realistas³²³. De ahí que los adalides del *Pop* y el *Nouveau Réalisme* protagonicen la escena final como devotos del artista y «ajedrecista» francés. Esta también es la razón por la cual los autores se hayan hecho pasar por pintores *pompier*s. Pero no perdamos de vista que el ataque es de orden ideológico, más que estético. El texto concluye con el siguiente párrafo:

El arte no posee en sí mismo el poder salvador que le reclamamos con tanta urgencia, es una voz tan débil. Su capacidad de intervención en la historia se limita a dar indicaciones. Es justamente por eso por lo que no está absolutamente muerto, que no es

³²¹ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 23.

³²² G. Aillaud, E. Arroyo y A. Recalcati, «Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp», en G. Gassiot-Talabot, *Figuration narrative dans l'art contemporain*, op. cit.

³²³ C. Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., pp. 65-115.

solamente un sector más entre los otros de la producción cultural. Para nosotros que pretendemos manifestarnos como auténticos individuos en el tiempo y en el espacio, no consiste en descubrir o inventar nuevas formas de expresión artística, sino en dar a qué pensar³²⁴...

De ello se extrae que el trío de autores rechazaba la experimentación sistemática asumida por el arte moderno como principio y censura su perverso afán de renovación continua por ser incompatibles con la pintura discursiva y contestataria de la Figuración Narrativa, cuyo concepto de técnica era puramente empírico. Es más, Arroyo y sus colegas creían entonces que el porvenir del arte estaba en la condensación del lenguaje poético y su fuerza más sintética e inmediata³²⁵, una vía expresiva solo transitable tras ser eliminadas las trabas técnicas y los condicionamientos estilísticos. Y precisamente esta misma idea volvió a manifestarse en el siguiente escrito de los tres cómplices, *Comment s'en débarrasser ou un ans plus tard*, firmado por Aillaud en la revista *Aujourd'hui* en 1966³²⁶.

Entonces, ¿cuál era el fin de esta destitución del mítico manipulador de objetos de bazar que proclamaba la racionalidad técnica? Pues romper los espejos narcisistas que tenían anestesiada la sensibilidad artística para defender un arte intencional que pudiera «dar indicaciones» sobre el conjunto socio histórico del momento.

Y al hilo de esta historicidad en pintura de Arroyo, el crítico Gassiot-Talabot nos advierte de que esta es un medio para situar un caso concreto dentro de un ambiente histórico más amplio, pues su interés reside en establecer coordenadas entre la trayectoria de un individuo y el contexto en el que este ha vivido, afrontando las mismas contradicciones, condicionamientos y mitos que millones de otros seres³²⁷.

En el transcurso de su trayectoria profesional, Arroyo se ha referido a Duchamp en reiteradas ocasiones como causante último de los males que asolan la pintura contemporánea: su institucionalización y completa mercantilización, pero también la insuficiencia de su enseñanza en los centros de Bellas Artes y, en consecuencia, su

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., p. 13.

³²⁶ G. Aillaud, «Comment s'en débarrasser», *Aujourd'hui, art et architecture* n.º 55-56 (París, dic.-ene. 1966)

³²⁷ G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., p. 17.

paulatina extinción. Aunque, detestando como detesta sus secuelas, también le atribuye grandes cualidades, como es la importancia que dio a los títulos su indiferencia respecto al estilo o la dimensión otorgada al pastiche³²⁸. Lo cita en *Sardinas en aceite*³²⁹. Al él se refiere también en 2006 en *Paroles dans l'atelier*³³⁰, del mismo modo que en su libro *Los Bigotes de la Gioconda*³³¹ de 2009, o, en 2012, en la revista cultural *Minerva*, haciéndolo en este último caso de la siguiente manera: «La duchampitis nos ha ganado la batalla. Nos ha infectado y los museos se han convertido en ambulatorios»³³².

Así, en solitario también dedicó una parodia a un *ready made* duchampiano realizando en mármol, un castizo plato hispano de alubias con morcilla, con el título de *Harry Cot* (1975). Este es un nuevo malabarismo de palabras que emparenta el *trompe l'oeil* con el *trompe parole*, o ¿Acaso la idea de Duchamp de «objetos encontrados» no es un juego de palabras tridimensional?³³³.

Rehacer a Miró

Las siguientes embestidas que presentó nuestro pintor en esta revisión de la vanguardia fueron a dos figuras españolas vistas también como intocables genios del arte: Joan Miró (1893-1983) y Salvador Dalí (1904-1989). A ellos los despachó con una doble burla, por un lado a su personalidad que juzgaba igualmente como endiosada y, por otro, a su pintura cobarde que se pronunciaba con respecto a la política española. No conviene olvidar que para el artista madrileño la pintura sin ética no tiene razón de ser: «Yo sigo creyendo en la ética estética»³³⁴. Y aunque no lo puntualice en cada caso, sus cuadros equivalen a descargas morales contra la realidad aplastante, eso sí, provistas siempre de un juego irónico y de un sarcasmo tan arriesgado como los ejercicios que realiza un funámbulo o acróbata de circo en la cuerda floja.

³²⁸ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 115.

³²⁹ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 160.

³³⁰ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 34-35.

³³¹ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 115.

³³² VV. AA., «La tensión colectiva», *Minerva*, nº 20 (Madrid, 20-XII-2012).

³³³ F. San Martín, *Eduardo Arroyo. Pinturas, terracotas y piedras*, op. cit., p. 36.

³³⁴ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 105.

Comencemos pues por Joan Miró, cuya pintura «inocente» Arroyo recompuso en 1967 con la serie *Miró rehecho o la desgracia de la coexistencia*, por «haberse dejado querer» por la política cultural de Franco.

Siendo un artista ejemplar de la izquierda, a nuestro autor le resultaba dudoso que no reparara en cómo el Franco se servía de su modernidad artística y prestigio internacional para ocultar de puertas a fuera la represión social ejercida. Desde los años cincuenta, el General utilizó el arte como prueba de libertad en el país, presentando en las bienales de arte y otros acontecimientos internacionales obras de artistas que representaban la vanguardia nacional, como Chillida, Oteiza, Tàpies, o el propio Miró... De esta forma daba a entender, en el medio artístico, que España era culturalmente un país como los demás³³⁵.

Arroyo no podía aceptar que Miró no manifestara de manera fehaciente su inconformismo con la dictadura. El hecho de permanecer en España y participar en las exposiciones oficiales promovidas por el Estado, dentro y fuera del país, le otorgaba el título de «colaboracionista pasivo del régimen», al igual que otros compañeros de oficio que permanecieron prósperos y felices en el mismo escenario del crimen³³⁶. En consecuencia, para criticar estas actitudes de moral oportunista, aplicó un correctivo a la pintura del artista catalán dándole el contenido político que a su juicio debía tener.

Sin género de duda, atacar a una figura incuestionable y ejemplar como la de Miró, tanto para la vanguardia del arte como para la resistencia silenciosa al régimen —su pintura evocaba la libertad— fue un escándalo absoluto que enfrentó el exilio exterior con el entonces llamado «interior»; pero más aún por el modo contundentemente irónico con el que lo hizo: Arroyo plasmó su parricidio en treinta y dos obras que recrean con formas mironianas los aspectos más terribles de la represión franquista. En muchos casos, se trata de episodios reales que no llegaron a ser históricos por la imposibilidad de un aparato de comunicación neutral. Todas las imágenes caricaturizan la ambivalencia de los diseños de Miró para poner de manifiesto cómo estos son capaces de, sin apenas sufrir transformación, encauzar

³³⁵ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 38.

³³⁶ Ver nómina en V. Bozal, «El exilio interior», *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II, 1940-2010*, Madrid, Machado Libros, 2013, pp. 81-102.

significados completamente opuestos³³⁷. Así lo ha manifestado el autor: «Al mundo onírico, mágico, delicioso e ilusionante de Miró, oponía yo el cotidiano que España vivía en aquellos tiempos, un mundo realista, duro, maduro, represivo, teórico, criminal y desilusionante. Una realidad que a Miró no le repateaba el estómago. Pero no podía soportar que yo subvirtiera su lenguaje, ironizando sobre su manera pueril de ver la vida, la política, la historia y la pintura»³³⁸.

El primero en reaccionar ante este varapalo ostensible fue el crítico bretoniano José Pierre quien en octubre 1967, a raíz de la V Bienal de París, envió a un centenar de personas la carta de protesta que había dirigido al entonces delegado general de este certamen anual, Jacques Lassaigne, con la pretensión de que fuera publicada en periódicos y revistas. En vista de su escasa repercusión, fue el propio Arroyo quien, dotado de gran sarcasmo, la publicó en el frontispicio del catálogo de la exposición *Miró rehecho* celebrada en Roma (1967) y París (1969)³³⁹. Por otro lado, cuando la muestra se trasladó a Barcelona, a la galería Maeght, Miró expresó su malestar al director del espacio, Francisco Farreras, exigiendo su clausura.

La cuestión es que las operaciones quirúrgicas realizadas en la obra de Miró dieron comienzo con las obras figurativas de su primera etapa: *Desnudo con espejo*, de 1919, dio origen a *España te miro el culo* (1967); *La masía* de 1921, universalmente célebre, pasó a ser *España te Miró (España yo te veo)* (1967); *Retrato de una bailarina española*, de 1921, derivó en las primeras cabezas *Sama de Langreo* (1963-1967) correspondientes a Constantina Pérez Martín, apodada Tina, y finalmente de *Interior holandés I y II*, de 1967, resultaron *Interior español I. Madrid, 31 de enero 1967. El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía* (1967) e *Interior español II. Madrid, La habitación en la que fue arrestado Julio López*, respectivamente. En todas ellas, Arroyo conservó las composiciones y la gramática de Miró para que las obras originales fueran bien reconocibles en estas versiones.

En *España te miro en el culo* (fig. 51) de 1967, cuyo título juega irrespetuosamente con el apellido del pintor catalán, se aprecian pequeñas variaciones con respecto al original que sin embargo trastocan por completo su significado.

³³⁷ G. Aillaud, «Porquoi refaire Miró», *Miró refait ou les malheurs de la coexistence*, cat. exp., Galleria Il Fante di Spade, Roma, 1967, y Galerie André Weil, París, 1969.

³³⁸ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 111-112.

³³⁹ J. Ameline y B. Ajac, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 124.

Nuestro artista mantuvo los rasgos poscubistas de este desnudo de mujer, mientras que reprodujo su rostro de forma más naturalista para vincularlo con la *Maja* de Goya, la cual ya había versionado anteriormente. La trenza de pelo de esta figura se muestra ahora cortada flotando en una de las esquinas superiores del espacio pictórico como símbolo de algunos métodos represivos practicados por Franco. Por su parte, los adornos de pasamanería del sillón han sido trasladados a la cortina para poner en su lugar el llamativo mapa de la península ibérica que da nombre a la pintura. Los colores de la alfombra asimismo han tornado a tonos más chillones y patrióticos³⁴⁰.

En cuanto a *España te Miró (España yo te veo)* (fig. 52) del mismo año, el bucólico paisaje de *La masía* de Miró se ha convertido en un campo de exterminio, en el que los objetos de significado rural han sido sustituidos, con el mismo estilo minucioso y detallista, por objetos de connotaciones corrosivas o delictivas: huesos, calaveras, cubos con sangre, esvásticas... Esta es otra manera de denuncia a la irrealidad en el arte³⁴¹.

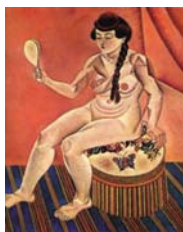
Interior español I. Madrid, 31 de enero 1967. El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía (fig. 53) rememora un episodio concreto de este coercitivo poder dictatorial a través de la obra mironiana que tiene el mismo comienzo de título y que, a su vez, es un pastiche de la pintura *El tañedor de laúd* (1661) del pintor holandés Hendrik Martensz. En efecto, el título ya adelanta el contenido, se trata del momento en el que el estudiante Rafael Guijarro voló por la ventana para no ser detenido por la policía. Transcribo la explicación hecha al respecto por Arroyo para dar cuenta del retorcimiento llevado a cabo sobre el «mundo amable» del artista catalán: «La ventana está abierta de par en par. El ambiente está iluminado por la bombilla del *Guernica* de Picasso³⁴²; sobre el mantel, una taza de café, una estrella roja pegada en la pared. Cuatro corbatas planean sobre la habitación. Se ve un libro, un lápiz, un cartabón y mucho desorden. Por la ventana abierta se distingue una nube, y el gato asustado que no ha querido saltar se ha acurrucado en el ángulo inferior

³⁴⁰ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 23.

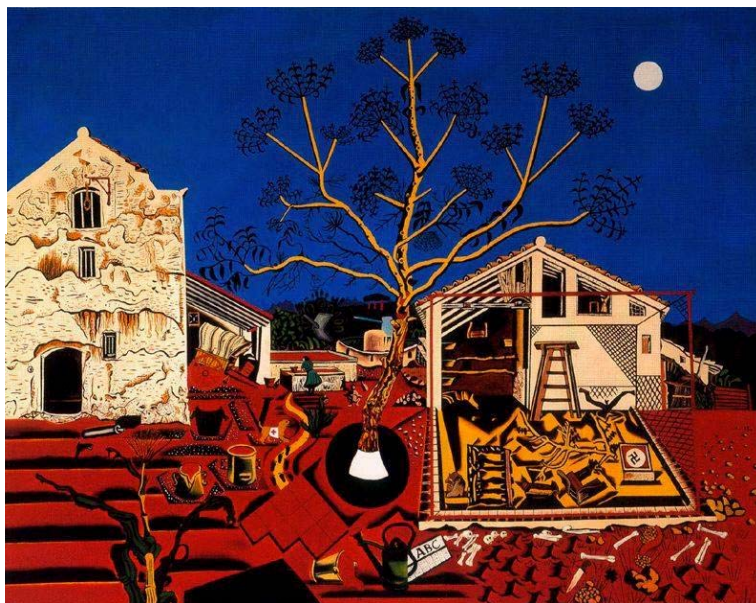
³⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

³⁴² Arroyo repite la bombilla picassiana en varias de sus obras, como *Interior español I* (1967), *El retorno de Companys a Barcelona* (1978) o en la serie *Feliz quien como Ulises hace un largo viaje* (1977), episodios de injusticia sobre España que requiere ser iluminados para no permanecer a oscuras.

derecho de la pintura»³⁴³. Es decir, sutilmente insertó una serie de elementos que hacen de este cuadro onírico y multiforme una escena fuertemente subversiva.



[FIG. 51] *España te miro en el culo*, 1967. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. MNCARS, Madrid.



[FIG. 52] *España te miro en el culo* (*España yo te veo*), 1967. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm, Colección particular

La pareja de esta pintura, *Interior español II* (1967), recurre al «universo cósmico» del pintor catalán para recrear un caso similar: el del joven Julio López Brunet, vecino y amigo de la infancia de Arroyo, que cuando llegó la policía a su casa con una orden de arresto domiciliario, sin embargo, no pudo echar a volar por encontrarse en el piso bajo del número 19 de la madrileña calle Argensola³⁴⁴. De igual modo, la obra original de la que parte esta composición también es un pastiche, una versión de *La lección de danza* (1665-68) de Jan Steen³⁴⁵.

³⁴³ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 111.

³⁴⁴ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., pp. 63-64.

³⁴⁵ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 111.



[FIG. 53] *Interior español I. Madrid, 31 de enero 1967. El estudiante Rafael Guizarro se tira por la ventana con la llegada de la policía, 1967- Óleo sobre tela. CAC Unión Fenosa, S.A. Museo Patio Herreriano, Valladolid.*

Tampoco dudó en incluir en uno de los cuadros mironianos al entonces primer secretario del partido comunista de la URSS, Nikita Khurshev, golpeando con su zapato la mesa en una sesión de la ONU: *La desgracia de la coexistencia. La última rabia* (1967).

La técnica para la parodia pasó a ser otra en *Sama de Langreo (Asturias) septiembre 1963, El Minero Silvino Zapico es arrestado por la policía* (fig. 54), en la que Arroyo insertó grafismos puntuales de Miró dentro de un entorno realista que describe la represión, de tal manera que las criaturas mironianas se convierten en piezas clave de la narración del cuadro. Aquí, la figura usurpada al artista catalán ocupa el umbral de la puerta abriendo paso a quienes van a arrestar al hombre de negro que avanza a su encuentro, Silvino Zapico, un minero detenido durante las huelgas mineras producidas en Asturias en 1963, además de castrado y apaleado. El joven que lo agarra para tratar de retenerlo sin éxito es su hijo, que más tarde sería reproducido por el *Equipo Crónica* en el cuadro *Arroyo y Casas en la plaza*, de 1974.

También es distinto el tratamiento en las escenas de la vida cotidiana: *Casa de la cultura de Valdepañas I y II* (véase fig. 55) de 1968³⁴⁶. Sendas escenas muestran a unos niños acompañados de su madre viuda dispuestos a comerse formas plásticas típicamente mironianas, en un entorno austero y miserable.

³⁴⁶ Esta segunda versión fue publicada en la portada del *Boletín del Salón de la Joven Pintura* en marzo de 1969, como da cuenta J. Ameline y B. Ajac, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 146.

No olvidemos que el conjunto al que nos referimos con su título hace hincapié explícito a la coexistencia neutral o conciliadora de Miró con el régimen franquista.



[FIG. 54] *Sama de Langreo (Asturias) Sep 1963, El Minero Silvino Zapico es arrestado por la policía, 1967.*
Óleo sobre tela, 200 x 240 cm. CAC Finisterre, S.A.-Museo Patio Herreriano.



[FIG. 55] *Casa de la cultura de Valdepañas II, 1968.*
Óleo sobre tela, 162 x 130 cm,

Descomponer a Dalí

Pasemos ahora a comentar cómo Arroyo deshizo a otra figura sagrada de la vanguardia surrealista, Salvador Dalí, y cómo paradójicamente, a diferencia del suceso anterior, nadie se escandalizó de ello. Si a Miró lo rehizo porque veía que el problema estaba en su obra, de una pasmosa amoralidad, a Dalí directamente lo descompuso por ser el conjunto de su personalidad excéntrica el gran atolladero³⁴⁷.

El primer golpe fue en 1970, dentro de la serie *Treinta años después*, a través del pastiche velazqueño *Retrato del enano Sebastián de Morra, bufón de corte, nacido en Figueras en la primera mitad del siglo XX* (fig. 56). El autor, de un modo mordaz, embutió el rostro de Dalí en este retrato de bufón Real, cubierto ahora con un abundante conjunto de condecoraciones, pines o abalorios, que incluye, entre otros, la abreviatura del dólar, el pato Donald, el logotipo del diario ABC, una bandera señera con «I love Franco», la insignia americana en el lado opuesto a la española, las rejas de una cárcel, el leño de bastos de la baraja española como guiño a los abusos absolutistas, así como un cogote tonsurado³⁴⁸ y un Sagrado Corazón de Jesús en alusión al Opus Dei. Todos ellos entremezclado con varios distintivos pacifistas. Y para mayor énfasis cubrió las espaldas del retratado con una capa-bandera de cromática nacional.

En efecto, fue a buscar a su compañero de profesión donde más le podía doler, ya que en esta parodia hay doble sarcasmo. Por un lado, equipara la sumisión de un enano de la Corte española —encargado de divertir a los reyes y de alimentar las intrigas palaciegas— con la posición servil adoptada por Dalí con el poder dictatorial; y por otro ridiculiza su paranoica reacción defensiva mediante el pintor favorito del artista del Ampurdán, el gran maestro Diego Velázquez³⁴⁹. Arroyo trenza aquí la ineludible relación de las vanguardias con la tradición pictórica de una forma tan osada como polémica.

³⁴⁷ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 65-68.

³⁴⁸ Este fue creada por Arroyo en el óleo *Hay una diferencia certera entre los tonsurados de la columna de la izquierda y aquellos de la columna de la derecha*, formado por seis tipos diferentes de calvas eclesiásticas españoles que denuncian la complicidad entre la Iglesia y el régimen franquista. Dicho cuadro tomó como inspiración una fotografía de la cabeza de Duchamp rapado con una silueta en forma de estrella realizada por Man Ray.

³⁴⁹ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 65-68.

Dalí, por su parte, notificó la recepción de esta burla en 1982 pintando el cuadro *Detrás de la ventana, a mano izquierda, de donde sale una cuchara, Velázquez agonizante*, que solo podemos comprender en relación a la versión de Arroyo.



[FIG. 56] *Retrato del enano Sebastián de Morra, bufón de corte, Nacido en Figueras en la primera mitad del siglo XX., 1970. Óleo sobre tela, 163x130 cm.*

Aunque el crimen perfecto, el contundente golpe final llegaría dos años después con la serie *Guglielmo Hotel* dentro de *Opere y Operette*, el conjunto realizado por Arroyo en honor a la ópera en el entorno milanés donde por entonces residía, la cuna del melodrama italiano. Como el juego de palabras del título nos advierte, en este caso el pintor se enfrentó a uno de los mitos dalinianos por excelencia, el legendario personaje popular de la independencia suiza, Guillermo Tell, con el que Dalí había expresado las colisiones vividas con su temible padre, notario de profesión. Es decir que puso al célebre artista surrealista contra sí mismo.

En el lienzo más elaborado de esta *suite* (fig. 57), nos encontramos con el vestíbulo de un hotel presidido por una efigie de *chamoix* o cabra montesa monocromática que parece ser de chocolate, al igual que el fluido marrón que se escapa del ascensor inundando parte de la estancia. Sobre las puertas de este se divisa un reloj suizo, cuyas agujas marcan las 22:10 para dibujar así la forma del bigote

daliniano. Del mostrador de recepción cuelga una desproporcionada ristra de salchichas de montaña, cercana a la cruz suiza y la inconfundible esvástica nazi que adornan la pared. Para más disparate, el botones del establecimiento porta en su cabeza la manzana que atravesó Guillermo Tell con su ballesta para demostrar su puntería según cuenta la leyenda. El resultado es una escena absurda y disparatada en la que, sin embargo, fluye la cotidianidad con total normalidad. Huéspedes y empleados se muestran indiferentes. Su ecuanimidad les convierte en cómplices de lo que acontece y de lo que se alude por medio de los diferentes iconos: la tradicional neutralidad de la confederación alpina, así como la personalidad narcisista de Dalí, que queda aquí desenmascarada³⁵⁰.

En definitiva, Arroyo pervierte las imágenes de Dalí con sus mismas armas, ridiculizando así el culto al genio artístico. Nuestro autor simula la surrealista técnica del *collage* con una delirante combinación o juego de imágenes que riza el rizo de Dalí acabando con él³⁵¹.



[FIG. 57] *Guglielmo Hotel*, 1972.
Óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Colección particular.

³⁵⁰ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

³⁵¹ *Ibidem*.

Por último, cabe señalar que Arroyo dejó clara su animadversión por Dalí en el año 1989 cuando, estando este moribundo, recibió una llamada de Maiten Bouisset para que escribiera una nota necrológica en el diario parisiense *Le Matin*. Una hora después, el requerido mandó las siguientes líneas: «La pintura española no pierde nada con esta desaparición. Europa se ha quedado huérfana de este *pompier* cargante, último recurso de tantos cronistas ávidos de copia... Su relación con el general Franco fue calurosa y servil. Hizo incluso algunos retratos de familiares del general: sin duda lo mejor de su producción desde 1939, final de la guerra de España. Q. E. P. D.»³⁵².

Otras consideraciones acerca de la condición del artista

Arroyo se ha expresado perfectamente contrario al perfil de artista honorable que encarnan estas dos personalidades últimas mundiales: «Como nos enseñaban nuestros abuelos, el artista es un paria, de hecho, la historia del arte está llena de tipos que se suicidan con una pistola o con una cuerda, porque no pueden acabar un cuadro. El arte, la pintura, convertirse en artista no es ninguna broma. Por eso no he podido soportar ni a Miró, ni a Dalí»³⁵³.

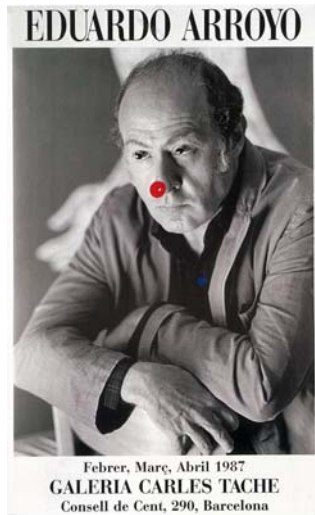
En esta misma línea, de quitar toda pedantería a la imagen de pintor y romper su halo de respetabilidad y aliento divino, se ha querido presentar en dos ocasiones como un payaso. La primera en 1987, con ocasión de una exposición individual en la galería Carles Taché de Barcelona, en cuyo catálogo quiso aparecer con nariz roja de *clown*. Maquilló el retrato fotográfico suyo hecho por Toni Bernard³⁵⁴ (fig. 49) que formaba la cubierta. Después en 2001, se disfrazó de *clown* triste (fig. 50) para la exposición *CA-RO-TA*, celebrada conjuntamente con Luis Gordillo y Jordi Socías. Lo hizo en la sesión fotográfica hecha a Gordillo y a él para completar la muestra. De forma manifestaba nuevamente el papel que ha de tener el artista o intelectual en la sociedad actual, el de un saltimbanqui que oculta su cara con el rostro complementario de una máscara para preservar su anonimato y no dejarse ver: «Me gustaría que la gente se

³⁵² E. Arroyo, «Necrológica», en *Sardinas en aceite*, op. cit.

³⁵³ J. P. Ameline y B. Ajac, «Entretien avec Eduardo Arroyo», *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, op. cit., p. 287.

³⁵⁴ De ello da cuenta en «Payaso», en *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 110-111.

sintiera atraída por un cuadro sin poder identificar al autor»³⁵⁵. Claro que esta desmitificación de la figura del sujeto creador originalmente la vindicaron dadaístas y futuristas, con los que Arroyo siempre se ha sentido en estrecha complicidad.



[FIG. 49] Portada catálogo galería C. Taché, 1987. Offset, 82 x 50 cm.



[FIG. 50] Jordi Socías, *CA-RO-TA 6*, 2011. Impresión directa en Dibond de aluminio. 266 x 200 cm.

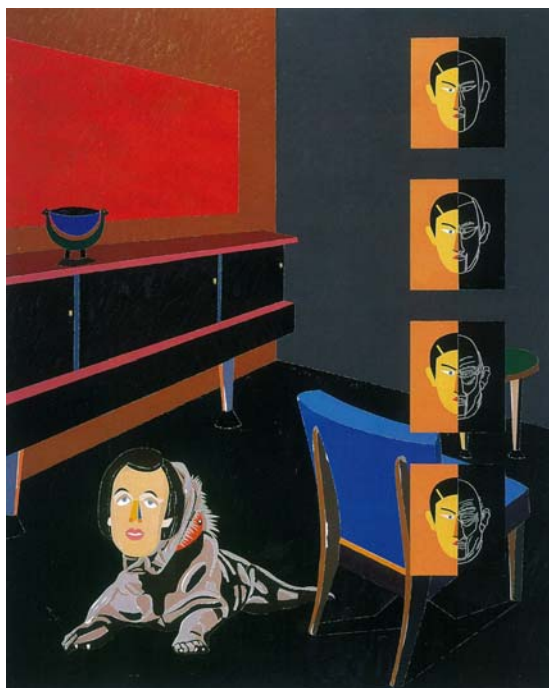
Arroyo también ha atacado el narcisismo del artista de nuestra era y su capa o cielo protector con alguna pintura más, ya de tipo categorial. Este es el caso de *El retrato de Dorian Gray* (fig. 58) de 2001, inspirado en la última escena de la celeberrima novela de Oscar Wilde —*The Picture of Dorian Gray* (1890)— que caricaturiza la vanidad humana. En esta pintura reelabora el momento en el que «... cuando entraron, encontraron colgado en la pared un espléndido retrato de su amo, tal como le habían visto la última vez, en toda la maravilla de su exquisita juventud y belleza. Tirado en el suelo había un hombre muerto, en traje de etiqueta, y con un cuchillo en las manos. Estaba ajado, lleno de arrugas y odioso de aspecto. Hasta que no examinaron sus anillos no reconocieron quién era»³⁵⁶. Arroyo sustituye, el decrepito cuerpo masculino por una efigie de peluche cuya cabeza corresponde a la de

³⁵⁵ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 280.

³⁵⁶ O. Wilde, *El cuadro de Dorian Gray*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 344.

Wilde, pues su novela crítica fue una manera de autobiografía. A su juicio, el autor irlandés, como escritor maldito, fue víctima de la sociedad de su tiempo³⁵⁷.

Para él, un cuadro también envejece y para afrontar bien esta ancianidad, no ha de seducir, sino no traicionar a lo real. La obra se convierte en el espejo del artista que le ha dado vida devolviéndole la imagen de su propia cara. Para expresar esta idea nos recuerda cómo Dorian, emborrachado de narcisismo, y en la negación de la realidad que le remitía la pintura de su retrato, apuñaló al cuadro e inmediatamente la hoja de acero pasó a atravesar su corazón. Toma la obra del autor dublinés como manifiesto de que «la finalidad del arte es revelar el arte y ocultar al artista», así lo expresó el escritor en el prólogo de su libro, por ello en el tema del artista ha de aflorar sutilmente la vida moral del hombre. A juicio del pintor madrileño, el artista que es narcisista quiere adueñarse de su propia imagen con tal codicia que no la puede compartir con nadie. El cuadro, sin embargo, pese a todos los intentos siempre escapa al autor, sale del taller como un ser vivo por su propio pie, permaneciendo detrás de sí inalterable³⁵⁸.



[FIG. 58] *El retrato de Dorian Gray*, 2001
Óleo sobre tela, 220 x 180 cm

³⁵⁷ O. M. Rubio y M. Fontán del Junco, «Otra conversación con Eduardo», en VV. AA., *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, op. cit., p. 60.

³⁵⁸ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., pp. 106-107.

En el 2015, Arroyo ha vuelto a recurrir a esta poética figura para ilustrar la, a su parecer, la indisoluble relación entre la obra pictórica y la obra literaria en la ya mencionada exposición *La oficina de san Jerónimo*, comisariada junto a Fabienne Di Rocco. De entre los textos del catálogo reproduzco el siguiente extracto:

«Todo arte es a la vez superficie y símbolo», escribió Wilde en el prólogo de su novela, pero a veces, la superficie se desgarrar, se rompe y el cuchillo atraviesa la tela. La bella poetisa Joyce Mansour, amiga y seguidora de André Breton, destrozó en 1965 con una cuchilla el rostro de Antonio Recalcati, uno de los «asesinos» de Marcel Duchamp. Los otros dos cómplices fueron Gilles Aillaud y el abajo firmante. Nunca quisimos restaurar la tela. El atentado aún hoy se puede ver en una sala del Museo Reina Sofía de Madrid (*Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, de 1965; óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm, 8 cuadros)³⁵⁹.

De ello se concluye que para Arroyo la pintura ha de tener una vocación estética y ética a la vez, ha de ser crítica, irónica, deformadora, instigadora de reacciones...

En esta misma línea de quitar la capa protectora al artista están las pinturas que dedicó al prestigioso diseñador de moda guipuzcoano, Cristóbal Balenciaga, como es la más reciente de *Fantômas chez Balenciaga* (2006), en la que en verdad alude a un seductor, al Narciso-Balenciaga³⁶⁰.

³⁵⁹ E. Arroyo y F. di Rocco, *La oficina de San Jerónimo*, cat exp., Casa del Lector, Matadero, Madrid, 2015, p. 328.

³⁶⁰ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 108.

4.- CONTRA LA PINTURA

La eterna querella entre forma y contenido

«Para mí la pintura no es un conglomerado, un conjunto de pinceladas, aún menos un gesto y desde luego, jamás una caligrafía. No es ni una gramática ni un estilo, es una totalidad. Una decisión fuerte e irrevocable»³⁶¹.

La composición de Arroyo que parece haber sido hecha para acompañar esta cita es *En el respeto de las tradiciones* (fig. 59) de 1965. Se trata de un conjunto formado en torno a un paisaje típico de la Escuela de Barbizon adquirido por el artista en el Mercado de las Pulgas. Tres cuadros versionan el formato y motivo de este original variando su estilo pictórico: uno es puntillista, otro cubista y el último expresionista. No existe contenido iconográfico, no hay discurso. Estamos ante un pastiche que es un manifiesto anti-formalista en el que el estilo como fin queda ridículamente transformado en una mera epidermis que puede estimular el ojo pero no el pensamiento³⁶².



[FIG. 59] *En el respeto de las tradiciones*, 1965.
Óleo sobre tela, 142 x 184 cm.
Colección del artista.

³⁶¹ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas» en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 176.

³⁶² G. Gassiot-Talabot, «Arroyo: interrogations sur l'antiformalisme», en VV. AA., *Figurations 1960-1973*, op. cit., pp. 17-18.

Si echamos la vista atrás, una advertencia similar ya nos hicieron los posimpresionistas Van Gogh y Gauguin al ver en el Impresionismo —la primera ruptura con respecto a la estructura del espacio plástico heredera del Renacimiento— un arte de «impresión» puramente superficial frente a la intensidad expresiva que era trabajar sobre lo verdadero.

No hay que olvidar que Arroyo, pese a haberse despojado de sus hábitos de periodista, nunca ha renunciado a tratar la anécdota y a hacerlo de una manera crítica; por eso solo ha podido entender la técnica —realista e impersonal— como un medio instrumental para expresarse, en vez de un fin en sí misma.

Consecuentemente, no cree en la historia del arte, en la historia reciente de las formas que, tras una rápida sucesión de corrientes, ha llevado al artista a encerrarse en la carcasa de la estética. Él cree que la pintura puede abrazar las ideas de la literatura, alimentarse de ella³⁶³.

Por ello, un año antes del cuadro que acabamos de citar ya había abordado el asunto con Aillaud y Recalcati aunque desde el otro extremo, haciendo precisamente un alegato a favor de la pintura narrativa, con la ya mencionada pintura de *Una pasión en el desierto* (fig. 60). Esta secuencia de trece imágenes recoge, tal que una foto-novela, el breve relato juvenil homónimo publicado por Balzac en 1830. Cada una de estas sintetiza los hechos más significativos de la apasionada historia de amor surgida entre un soldado³⁶⁴ de la armada de Napoleón, perdido en el desierto del Sahara, y una pantera³⁶⁵.

El objetivo de nuestros autores era demostrar cómo la pintura es capaz de contar una historia precisa sin necesidad de hacerse ilustrativa, tan solo congelando una serie de momentos visuales y oponerse así, no solo a la corriente abstracta, sino también a la tendencia dominante del *Pop art*. A la primera la rechazan por haber convertido el gesto en único desencadenante de la acción pictórica, en lugar de vincularlo a la palabra; a la segunda por su falta de espíritu crítico y capacidad discursiva.

³⁶³ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 176.

³⁶⁴ Sabemos por el escritor Michel Sager, integrante del grupo de Positano y testigo de estas sesiones italianas, que Aillaud, Arroyo y Recalcati tomaron prestados los rasgos de su amigo Francis Biras para hacer el rostro de este soldado napoleónico.

³⁶⁵ D. Anselme, *Une passion dans le dessert*, cat. exp., Galerie Saint Germain, París, 1965.



[FIG. 60] Obra colectiva: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati.
Una pasión en el desierto, 1964.
 Óleo sobre tela. Colección particular.

Además, en el propio proceder o confección conjunta (a seis manos) de esta obra reside un atentado contra la individualidad del artista. No solo porque la obra, durante el proceso, no podía avanzar si uno de los tres autores no estaba satisfecho con los

aditamentos precedentes, sino porque sus respectivas maneras se vieron influenciadas recíprocamente³⁶⁶. Esta pintura anecdótica no dejaba de ser una parodia de la pintura de historia que transforma la novela de Balzac en una película de segunda categoría, colmando las imágenes pintadas de elementos del imaginario del cine: palmeras con puesta de sol, beso del soldado a la pantera, noche en el desierto³⁶⁷...

Como vemos, Arroyo retomó de lleno la vieja polémica de la pintura entre la forma y el contenido, haciendo además aseveraciones por escrito, como fue *Pintura, literatura y otras anécdotas* (1985), la que se considera su primera declaración particular de intenciones, de la que extraigo el siguiente párrafo:

Dadá y el grupo surrealista³⁶⁸ supieron siempre nadar y pasar a través de las espesas mallas de la red del «vanguardismo» y, por eso sobrevivir al dictado de las modas. No es sorprendente que la savia literatura-pintura segregada por esos dos movimientos siga siendo un antídoto eficaz y sorprendente para combatir lo efímero. Poderosa vacuna para protegerse contra ese prejuicio tenaz de que es necesario estar siempre en la cresta de la ola, siempre *in*, siempre presente... Vacuna infalible contra la ideología del tinte y la peluca, del «lifting» y del afeitado. Brauner, Bacon, Ernst, Giacometti, Picabia, De Chirico, Lidner, Oppenheim y algunos otros han sobrevivido perfectamente, y sus obras con ellos, a los años difíciles de la dictadura del informalismo, por el sencillo motivo de que, a pesar de las contradicciones evidentes, las singularidades y las diferencias que les separan, para todos ellos, la obra estaba cargada de una importante cantidad de signos, de astucias, de símbolos, de deseos de decir, de ganas de definirse, de afirmar, de negar, es decir de literatura³⁶⁹.

Tras esta lectura, huelga decir que nuestro artista considera la obra cargada de significados y antepone el objeto pintado a la propia pintura, si bien esta también la cuida y es capaz de extraerle todas sus consecuencias, todas sus armas. A Arroyo no le interesa una pintura que solo es objeto, que se agota en sí misma. Por eso, se refiere a las mallas del «vanguardismo». Si recordamos, la primera de ellas la tendió el cubismo

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Por su dependencia de la literatura y por consiguiente mala reputación en el medio de las nuevas vanguardias, el surrealismo jugó un papel importante para la nueva generación de artistas figurativos de la década de los sesenta que querían escapar del formalismo. C. Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., pp. 70-72.

³⁶⁹ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 178.

al continuar el camino abierto por Cézanne y concebir el cuadro de una forma totalmente nueva, como un *tableau-objet* que rompe su relación con el mundo visible. Con dicha corriente, el cuadro se transmutó a una unidad encerrada en sí misma, a un espacio puramente pictórico o una ventana pictóricamente tapiada³⁷⁰. Y, a partir de entonces, la estructura o retícula se convirtió en el emblema de los anhelos modernos, lo cual significó que la pintura rechazara toda alienación de querer decir o significar nada que no fuera ella misma. Los pintores reclamaban para ella dejar de ser un mero vehículo o intermediario visual de la narración para convertirse en pintura pura. En rigor, dejar de ser una hija bastarda de la literatura. De todo ello habla Rolf Wedewer en su libro *El concepto de cuadro*³⁷¹.



[FIG. 61] *Desierto y tubo de color*, 1964. Colección particular.

Arroyo expresa pictóricamente estas ideas mediante una parodia a la pintura pura en el cuadro de grandes *Desierto y tubo de color* (fig. 61)³⁷², cuyo título es el único tema que tiene el cuadro, al igual que en el contemporáneo *Tubo y colores*. La cota de sarcasmo aumenta cuando recordamos que en 1985 se atrevió a profetizar que jamás sería «lo que se llama un pintor-pintor»³⁷³; y que siempre que ha tenido ocasión

³⁷⁰ F. Calvo Serraller: «Grandeur nature» en *Eduardo Arroyo, tamaño natural*, op. cit. pp. 23-41.

³⁷¹ R. Wedewer, *El concepto de cuadro*, Labor, Barcelona, 1973, pp. 28-29.

³⁷² F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo, tamaño natural. 1963-1993*, op. cit.

³⁷³ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 176.

ha reiterado su idea de que «la pintura se salva negándose a ser sólo color y materia sobre un soporte»³⁷⁴.

A partir de estas primeras reflexiones acerca de qué significa ser pintor en la nueva era de la vanguardia institucionalizada, a partir de mediados los años sesenta, Arroyo articuló un ataque contumaz a los pintores que no son de su condición, a los pintores ensimismados, en la década de los setenta.

Mediante varias series pictóricas asaltó por diferentes flancos a estos artistas del pincel metidos en su reducida dimensión privada o particular. Su crítica iba dirigida al poco interés que estos muestran por los asuntos públicos, por la política, postura que responde a la perfección al vocablo «idiótes» inventado por los griegos³⁷⁵. A la pregunta de ¿entonces quiénes debían darse por aludidos?, respondían sus propios cuadros: todos aquellos artistas que practicaban una pintura retiniana olvidando que esta disciplina también es una actividad mental; ya fuera por ser pintores sometidos a la mimesis del entorno físico inmediato —la pintura entendida como simple pasatiempo que copia las formas exteriores— o por ser pintores esclavos a modas puramente formales. Veamos el detalle de cada uno de estos dos casos.

Mímesis

Para reflejar el primer grupo de los dos que acabamos de delimitar, Arroyo mira y pinta el mundo de los pintores desde fuera, es decir invirtiendo los papeles. Como advierte Calvo Serraller, en todas estas obras «el contemplador o el representador se convierte en objeto de contemplación o de representación; de esta manera, el sujeto es objetivado, lo que implica tanto un cambio de perspectiva como un escarnio»³⁷⁶.

Esta burla ofensiva, que quita toda impunidad al pintor, la acomete en primer lugar con una embestida por la espalda para que el espectador pueda ver y juzgar lo que el artista está pintando. Dicha perspectiva no deja de ser una visión metafórica que le sirve al autor para plasmar la necesidad de volver a abrir al mundo una profesión que se ha hecho excesivamente hermética.

³⁷⁴ J. J. Fafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 59.

³⁷⁵ Francisco Calvo Serraller es quien ha vinculado esta denominación.

³⁷⁶ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 25.

Me refiero a la *suite* dedicada a un pintor dominguero que paradójicamente había sido antes político, *Winston Churchill pintor* (1969-1970). Aunque, bien es cierto, que no era al primer jefe de Estado a quien retrató. Dos años antes había presentado a Hitler en *Pintor de Múnich* —dentro de la serie *Miró rehecho*— sentado con traje de bávaro de pantalón corto pero sin sus bártulos de pintor³⁷⁷. Asimismo, este interés por la dualidad entre el pintor y el político le había impulsado a dedicar varias obras al general Franco, que firmaba sus cuadros bajo el nombre críptico de «Gironés» (el apellido de un boxeador republicano que llegó a ser campeón europeo de pesos pluma en los años treinta y también exiliado en México)³⁷⁸.

Retomando el hilo de Churchill, Arroyo dice haberle dedicado cerca de una veintena de cuadros por enternecerle las fotografías difundidas en prensa que presentaban al célebre estratega pintando pacientemente paisajes al aire libre en multitud de localizaciones distintas, durante cualquier estación del año, como «se debe hacer cuando se es pintor»³⁷⁹. Sin embargo, esta anécdota tiene un trasfondo mayor, como ocurre con todas las que nuestro artista nos pone en bandeja. Veámoslo en detalle.

Con intención irónica, nos presenta a Churchill-pintor-de-caballero (fig. 62), quien escudriña el paisaje cómodamente sentado y amparado por la doble sombra de su sombrero y su sombrilla. Paladea cada pincelada que le dictan sus ojos con el regusto de un habano en su boca. Pero, al igual que Platón, en algún momento debió de desconfiar de la pintura para hacerse filósofo, estadista. Por eso, Arroyo también le llama Winston Churchill-Platón³⁸⁰, trayendo así a colación al filósofo ateniense y gran enemigo de la pintura que, al igual que este, contemplaba dicha disciplina como un arte imitativo. No ignoremos que en su más conocida e influyente obra, *La República*³⁸¹, tachó de fraudulentas a las artes plásticas por ocuparse de las apariencias sensoriales o fenomenológicas de las cosas a través de los sentidos, y primordialmente de la vista.

³⁷⁷ A. Zweite, «Arroyo I: Pintores ciegos», en VV. AA. *Eduardo Arroyo 1962-1982, 20 años de pintura*, op. cit., p. 44.

³⁷⁸ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., pp. 51-54.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 67.

³⁸¹ Un cuadro de dicha serie ilustra la portada del libro *Platon. La République*, Collection Folio de Gallimard: Livre 6 et 7, París, 2006.



[FIG. 62] *Winston Churchill en su caballete*, 1969.
Óleo sobre tela, 120 x 80cm. Colección particular.



[FIG. 63] *Diálogos con el gato Platón*, 1989.
Litografía, 64 x 55 cm.

Con esta serie Arroyo se remonta, ni más ni menos, a la raíz misma del problema de la muerte de la pintura pues, a fin de cuentas, Platón apuntó ya con sus consideraciones el destino conceptual o filosófico del arte, suponiendo que la filosofía sea el único medio de llegar a la verdad pura del mundo de las ideas. En este sentido, resulta que lo que Arroyo quiere decir con este conjunto, de forma paródica, es que la verdadera pintura no imita la realidad, sino que se sirve de sus apariencias para franquearla, para desengañarla, para ir más allá de las meras apariencias.

Años después, en 1998, retomaría el tema de la importancia del relato en la pintura con los dibujos y grabados de *Diálogos con el gato Platón* (fig. 63), en los que un hombre dialoga con un gato negro encrespado, refiriéndose así a que si bien «se ha insistido mucho en que el relato mata a la pintura, él no se cansará de dar fe de lo contrario»³⁸². A su juicio, lo que mata a la pintura es la mera búsqueda de belleza.

Sea como sea, asociar la pintura al poder a través de este político todopoderoso, convertido aquí en aficionado autodidacta (como, no olvidemos, es también él), no deja de ser un guiño sutil al poder de la imagen pictórica³⁸³.

³⁸² E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 76.

³⁸³ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 23.



[FIG. 64] *The Loup River*, 1970
Óleo sobre tela, 220 x 180 cm. Colección particular.

Dentro de esta serie, conviene detenerse un instante en *The Loup River* (fig. 64), un óleo que nos presenta al líder británico como un anónimo pintor de paisajes, vestido con sombrero y gabán y sentado completamente de espaldas al espectador —lo que, en este caso, es lo mismo que darle la espalda a la realidad—, de tal forma que, además de ocultar al personaje, nos oculta también la actividad que este desarrolla. Su taburete se ubica encima de un lienzo tachonado con las mismas manchas informalistas de color que más adelante va a emplear el autor para inundar los rostros de sus elegantes y enigmáticos «pintores ciegos». Este Churchill-pintor está cercado por lo invisible: por delante, un tupido seto le hace ignorar lo que hay más allá; mientras que, por detrás, es su espalda la que no le permite abarcar la realidad. Arroyo rememora aquí al filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, no sabemos si de forma consciente o inconsciente, cuando en su obra *El ojo y el espíritu*, al tratar de explicar el dinamismo gestual del pintor informalista que aporta su cuerpo en el acto de pintar, nos recuerda que el pintor no tiene ojos en la espalda³⁸⁴. Se trata de una de las más profundas metáforas que vislumbra sobre el oficio³⁸⁵.

³⁸⁴ Ibídem, p. 25.

³⁸⁵ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo, tamaño natural. 1963-1993*, op. cit.

Con este prototipo de paisajista aficionado, Arroyo ahonda en su reflexión sobre la naturaleza de la pintura y su capacidad para llegar al trasfondo de las cosas. Nos advierte del peligro que corre el artista que no contempla la pintura como un medio expresivo, sino como un contenido en sí, de quedar atrapado entre el lienzo y su propia espalda. Claro que los artistas ya plenamente espirituales o abstractos que están en perfecto contacto con la realidad invisible, además de darse de bruces contra la tela-muro, según nuestro pintor, son víctimas de una obsesión formal que les ha llevado a embadurnarse completamente de pintura hasta quedarse ciegos³⁸⁶. A ellos nos vamos a referir en las obras que se presentan a continuación.

Pintores ortodoxos frente a heterodoxos

El óleo *Gilles Aillaud observa la realidad desde un agujero al lado de un colega indiferente* (fig. 65) tiene como protagonista a su amigo, el también observador comprometido y pintor de la realidad perceptible, Aillaud. En este caso, el punto de partida es una imagen ajena, una fotográfica de Henri Cartier-Bresson tomada en Bruselas, en 1932³⁸⁷ (fig. 66), que Arroyo recreó en pastiche para plasmar su idea del cuadro-muro. Esta instantánea en blanco y negro muestra a dos mirones delante de una lona sostenida por estacas. Mientras uno mira a través de una hendidura hecha en la tela, el que aparece en primer término dirige su vista al objetivo de la cámara. Arroyo representó al personaje curioso del segundo plano con los rasgos de Gilles, de tal forma que observara por el agujero de la valla de tela una realidad que se hace invisible al espectador del cuadro; y al que está provisto de bombín, como Churchill-pintor, lo retrató postrado delante de un agujero que, por el contrario, había sido cosido. Se trata de otro pintor, pues su rostro está completamente maculado de color impidiéndole la visión de lo que hay inmediatamente delante. Este, además de haberse quedado ciego por esta especie de escarlatina³⁸⁸, ha preferido no caer en la incitación de ver lo que queda tras la tela-pantalla, zurciendo su apertura. El cosido en cuestión alude directamente al lienzo blanco con el que se enfrenta cotidianamente el pintor

³⁸⁶ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo, op. cit.*, p. 24.

³⁸⁷ Quien a su vez utilizó esta parodia para el cartel de su exposición *Photogénies 4. Contigüités: de la photographie à la peinture*. En 1989 Arroyo recibe una carta de Bresson en la que le agradece «el uso que Vd. ha hecho de mi foto desencajándola». E. Arroyo, *Minuta de un testamento*, op. cit., p. 175.

³⁸⁸ Palabra empleada por el propio autor en E. Arroyo, *Minuta de un testamento*, op. cit., p. 68.

que, como vemos aquí, puede convertirse en un muro impenetrable que bloquea nuestro campo perceptivo. Aunque el problema subyacente es arduo, la moraleja es sencilla: el obstáculo más peligroso para un pintor son sus propios instrumentos. En este sentido, no hay duda de que cuando la tela hurta a la mirada, el cuadro no es más que un trapo ensuciado³⁸⁹.



[FIG. 65] Gilles Aillaud observa la realidad desde un agujero al lado de un colega indiferente, 1973. Óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.



[FIG. 66] Henri Cartier-Bresson, *Brussels*, 1932
Fotografía.

En resumidas cuentas, mediante esta eficaz imagen Arroyo nos pide que distingamos dos grupos de pintores contemporáneos: los modernos ortodoxos o «pintores ciegos» que están ensimismados en el estilo al haber aceptado el proceso formal de autosuficiencia del arte que dio comienzo con el cubismo, frente a los «modernistas» o heterodoxos quienes, como nos referíamos en la introducción, rechazan la modernidad y, por tanto, agujerean el bastidor para que no les aísle de la vida. Recordemos que estos últimos no quieren dejar de encararse con el mundo visible, con lo vivido. Por ello no renuncian al fragmento, en favor de la totalidad sintética³⁹⁰. Son pintores literarios, como Arroyo, que tratan de hallar la dimensión poética y plástica a la anécdota. En este sentido, hágase notar que mientras que el pintor de la izquierda proyecta su sombra, es un individuo de presencia corporal, el de

³⁸⁹ Ver F. Calvo Serraller, «Grandeur nature» en *Eduardo Arroyo, Tamaño natural*, op. cit. pp. 25-26.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 37

la derecha está desnaturalizado, es un sujeto inexistente cuyo arte no parece no tener repercusión o consecuencias³⁹¹.

Si bien es cierto que Arroyo ya había defenestrado a Duchamp, por ser el principal causante de la desrealización de la pintura a manos del arte conceptual, tenía muy presente que esta ceguera de los pintores informalistas o autistas perdidos en la piel del color era, con respecto a lo real visible, la causante de haber llegado al grado cero de la pintura, a un punto «material» a partir del cual ya no era posible avanzar.

Pintores ciegos

De manera que Arroyo se explayó en su ofensiva a los pintores abstractos a través de las amplias series de *Entre pintores* y *Pintores ciegos* (1975-1977)³⁹², en paralelo a las escaramuzas franquistas hasta la muerte del dictador. Es decir que, a la vez que estaba en pleno activismo político con su pintura testimonial, quiso también tomar partido pictórico.

Con estos nuevos conjuntos, lo que hasta ahora podía haber parecido una alergia pasajera antivanguardista, tomó ya visos de reflexión concienzuda sobre las modas ejercidas en nombre de la modernidad. Evidentemente, no se oponía a ella en nombre del academicismo, sino que veía la urgencia de desatracar el camino para que la pintura pudiera seguir prosperando.

Los personajes de todas estas obras —más de una veintena, entre óleos y *collages*— son pintores elegantemente vestidos a la moda de los gánsteres de los años treinta. Su aire triunfalista y su actitud especulativa no los asemeja a los solitarios y desesperados miembros de la cofradía del pincel. Sin embargo, nos muestran sus rostros y demás partes del cuerpo a la vista cubiertos por manchas polícromas, como si estuvieran aquejados, o más bien atacados, por una enfermedad. Todos comparten el mismo tipo de erupción que les condena a la ceguera y el ensimismamiento.

Para que la pintura brote por sus poros, para que esta los haya empapado, han tenido que excederse en la dependencia de ella. ¡Menuda paradoja! Si el peor fantasma

³⁹¹ A. Zweite, «Retratos de amigos», en VV. AA., *Eduardo Arroyo 1962-1982, 20 años de pintura*, op. cit., pp. 52-53.

³⁹² Frente a la divergencia de fechas para estas series, Pierre Astier las data a partir de 1975, mientras que Armin Zweite lo ha en 1970, me inclino por el primero al ser su publicación anterior y haber comprobado en los pies de foto de las obras reproducidas en diferentes ediciones.

que acorrala a un pintor es quedarse ciego, resulta que es la propia pintura la que puede paralizar la visión. De nuevo, Arroyo nos sorprende con este título y la metáfora pictórica que lo acompaña.

Para llegar al mensaje tan bien envuelto de estas composiciones cito textualmente las palabras del artista:

En aquella época pensaba que la pintura era una enfermedad que devoraba al pintor para convertirle en pintura, haciéndole olvidar que el mundo existe. Se trataba de una auto-ironía dedicada a mi trabajo y al de mis colegas, pero lo cierto es que mi trabajo se alimenta de la literatura y me parece que el lienzo puede abarcar ideas literarias. Comento mi pintura desde un punto de vista literario y, sin embargo, sólo hablo del lenguaje pictórico. Las manchas de colores de los personajes de mis lienzos servían para una confrontación, dentro del lienzo, entre varias tensiones³⁹³.

Estas líneas expresan cómo, a diferencia de los de su gremio, Arroyo se ha cuidado de poner freno a la dimensión plástica de la pintura mediante su interés por la literatura; en definitiva, por los sucesos de la vida.

Si no fue entonces cuando Arroyo leyó el primer tratado de medicina laboral, *Las enfermedades del trabajo* (1700), en el que su autor italiano, el doctor Bernardino Ramazzini, cita como causantes principales de las enfermedades de los pintores los propios componentes de los colores, debió hacerlo algo después, aunque resulta llamativa la coincidencia³⁹⁴.

Por otra parte, estos cuadros tienen abundantes alusiones al mundo del dinero, a los intereses o mercancía en juego. Parece que el único compromiso que han contraído estos señores pintores es con el valor monetario.

En *Pintor evaluando su propia mercancía* (fig. 67), observamos a uno de estos artistas aferrado cabizbajo a un camarero vestido de frac que parece haberse petrificado con una piedra funeraria colgada del brazo, en la que el nombre del difunto ha sido sustituido por el signo del dólar. Simboliza la dependencia total al mercado. Los bastidores que aparecen detrás han quedado reducidos a meros productos estéticos asociados a un valor de cambio que hace desaparecer al arte y al artista³⁹⁵. Estas obras

³⁹³ Arroyo confiesa conocer esta obra en *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 95.

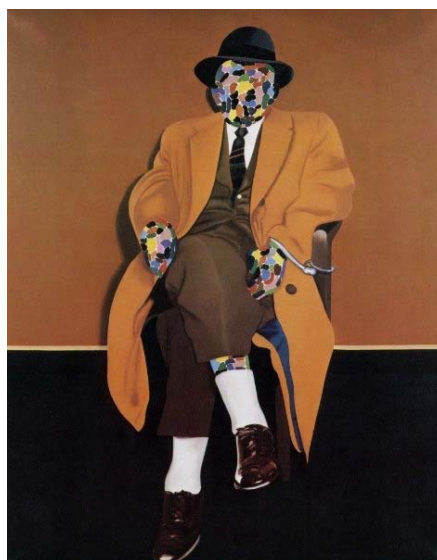
³⁹⁴ *Ibidem*, p. 156.

³⁹⁵ VV. AA., *Eduardo Arroyo. Veinte años de pintura*, op. cit., pp. 62 y 66.

hacen así referencia a las pequeñas miserias o fatuidades que han transformado esta antigua corporación fraternal en un mezquino mercado del arte donde hay grandes pugnas entre competidores y en que el individualismo es cada vez más alarmante. Y es que, en esos años setenta, los artistas se vieron sometidos a un cambio drástico: los Salones fueron progresivamente suplantados por ferias comerciales³⁹⁶.



[FIG. 67] *Pintor evaluando su propia mercancía*, 1976.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.



[FIG. 68] *Pintor encadenado a su propio lenguaje*, 1974.
Óleo sobre tela, 162 x 130 cm.

Pintor encadenado a su propio lenguaje (fig. 68) deja traslucir en el título y la estampa de un hombre cómodamente encadenado a su silla cómo para estos artistas embadurnados plantearse un cambio en la manera de trabajar les es casi imposible. «Es un hombre prisionero, juzgado y condenado a cumplir la totalidad de su pena»³⁹⁷.

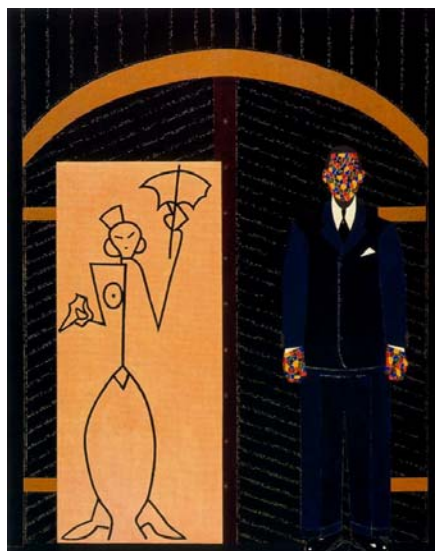
En dicha serie vuelve a parodiar también a Marcel Duchamp con el óleo *Vestido bajando la escalera* (fig. 69). En 1990 realizó ya la última metáfora de estos artistas ensimismados, ahogados en sus propios universos pictóricos y en el hermético espacio del estudio con *El pintor y la modelo* (fig. 70).

³⁹⁶ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 139-142.

³⁹⁷ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 68.



[FIG. 69] *Vestido bajando una escalera*, 1976.
Óleo sobre tela, 242 x 139 cm



[FIG. 70] *El pintor y la modelo*, 1990.
Óleo sobre tela, 250 x 200 cm.
Colección Fundación La Caixa.

Desde un punto de vista técnico, este conjunto marcó además el comienzo de sus *collages* con papel de lija, poniendo por vez primera la aspereza y falta de brillo de dicho material al servicio del significado. El papel «insociable», hecho con polvo de vidrio, hace alusión al agnosticismo de estos artistas que niegan la capacidad comunicativa de la pintura. Tras este experimento, Arroyo desarrolló dicho procedimiento plástico en la prominente serie de los deshollinadores.

El pintor que ve en la oscuridad

Tras esta breve reflexión sobre los pintores que solo están pendientes de su pintura al resguardo de la intemperie, vamos a presentar ahora la elección justamente contraria: la del artista *flâneur* cuyo espíritu transmite la serie de 1982-1987, *Toda la ciudad habla de ello* (fig. 71 y 72). Con más de una decena de cuadros de gran formato consagrados a la ciudad de noche, Arroyo expresó cómo la vivencia de la calle, unida a la capacidad para fijarse en el pasar de las cosas, mantiene despierto al pintor y lo abre al encuentro con la realidad. Como digo, son estampas nocturnas bañadas en intriga, deseo, delito y drama, que hacen confluir esquinas, pisadas huidizas, sombreros, cuellos alzados y carteles iluminados de locales, además de extrañas

siluetas o cabezas que asoman por las ventanas. Todos estos hechos simultáneos son presenciados por un paseante noctámbulo con el que se identifica nuestro autor: un hombre en alerta, al acecho de la ciudad en penumbra y, por ende, cómplice de los crímenes en ciernes³⁹⁸.



[FIG. 71] *Toda la ciudad habla de ello*, Gato Negro, 1983.
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.



[FIG. 72] *Toda la ciudad habla de ello*, Fakir, 1983,
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Toda la serie reúne evidentes rasgos cinematográficos de películas de gánsters, filiación que el autor hace más evidente con el título escogido, el de una de las películas del director John Ford, *The Whole Town's Talking* (1935), que en español se tradujo por el absurdo título de *Pasaporte para la fama*. Asimismo, su concepción del espacio también acusa un notable influjo del teatro.

Aunque, en esencia, de lo que aquí nos habla el autor es del compromiso y el conflicto permanente que es la pintura. Con las presentes obras, hace una demostración de cómo llevar más lejos las incertidumbres —para otros limitaciones— que plantea el cuadro en la ardua tarea que supone conquistar un lenguaje pictórico propio. Pues no se trata solo de contar historias, sino de saber pintarlas. Así lo expresan sus palabras: «Ese cuadro negro, ese cuadro de la penumbra, de la oscuridad, de la luz que se abre paso a duras penas, ese cuadro de la electricidad, ese cuadro de la dificultad de pintar, de la interpretación, de la traducción de todas esas cosas

³⁹⁸ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

impenetrables, que todavía son misteriosas para mí y que seguramente lo seguirán siendo»³⁹⁹.

En definitiva, el resultado es un fantástico ejercicio formalista con vistas a modificar su estética personal que, a su juicio, hasta el momento había sido «demasiado gritona, demasiado espectacular y teatral»⁴⁰⁰. Así, en este caso el tema también se convierte en un pretexto para extraer todas las consecuencias de un mismo color, el negro: negro-asfalto, negro-callejón, negro-catástrofe, negro sobre negro..., y para hacer de cada cuadro una escena múltiple, una suerte de carnaval pictórico en el que se mezclan acontecimientos dispares. Y es que Arroyo no se cansa de señalar que en un cuadro ha de ocurrir de todo: «En un cuadro debería haber sitio para lo literario, lo anecdótico, lo poético y, en mi caso particular, lo tragicómico»⁴⁰¹.

³⁹⁹ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 86-87.

⁴⁰⁰ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 255.

⁴⁰¹ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 178.

5.- METÁFORAS DE LA PINTURA

Hasta aquí, hemos visto la determinación de Arroyo para no quedarse postrado delante del cuadro, para mirar detrás y delante en el intento perpetuo de sobrepasar el desasosiego que implica la pintura, propulsado tanto por continuos desplazamientos físicos o geográficos —viajes, cambios de residencia, de estudio...—, como plásticos o intelectuales. Quien desee comprender su obra ha de estar ojo avizor a sus constantes saltos entre disciplinas creativas: la pintura, la literatura, el teatro, la escultura, el grabado... e, incluso dentro del mundo de la imagen, a su intercambio de técnicas, del dibujo, al óleo, de este al *collage*, cuando no al grabado o a la manipulación de fotografías. Y, por si fuera poco, dentro de la expresión plástica instrumentaliza diferentes estilos o escrituras para darle la mayor significación y verosimilitud.

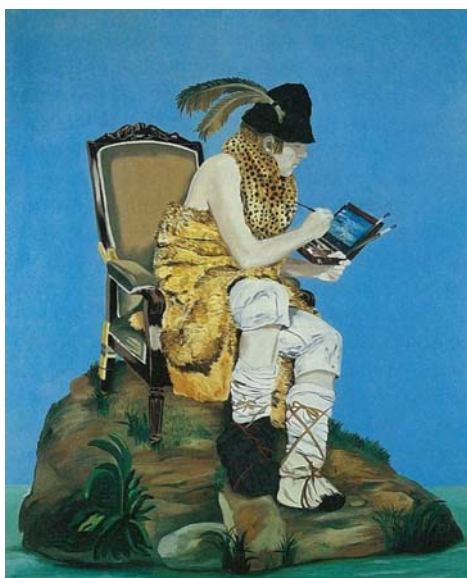
Claro que agudizar el ingenio para pintar la realidad de la manera más incisiva posible y sondear insistentemente el papel del artista, en Arroyo es una actitud vital. Con razón, a lo largo de su carrera profesional se ha equiparado con diferentes oficios o condiciones humanas hasta dar con sus semejantes. A sus iguales, en tanto que sufren las mismas luchas y enfrentamientos que él como pintor, sus mismas soledades, miedos y desgastes físicos, los ha pintado alumbrando, de igual modo, sorprendentes figuras metafóricas. Todas ellas abundan en lo inquietante, al tiempo que distinguen una vez más a Arroyo como un artista infrecuente dentro de su generación.

Robinson Crusoe

Esta actividad introspectiva dio comienzo en 1965, curiosamente en uno de sus años de mayor actividad. Recordemos que, por estas fechas, presentó a título individual la escandalosa parodia de *Veinticinco años de paz*, mientras que con Aillaud y Recalcati se encontraba en plena agitación colectiva. Y, en medio de todas estas batallas artísticas y políticas, hizo un alto en el camino y se replegó sobre sí, pintando la serie de seis telas de *Robinson Crusoe* (fig. 73)⁴⁰². En ella, Arroyo ha pasado a ser un naufrago alejado del mundanal ruido que pierde la mirada en un horizonte lejano y pinta marinas desde una isla diminuta. Y para que nadie se llame a engaños acerca de

⁴⁰² F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

su disfraz y el escenario casero que lo acompaña, el título deja claro que ha suplantado la identidad del mítico personaje de Daniel Defoe. Es paradójico que un momento en el que al autor se le quiere tachar de mecánico pintor político desubique a la comunidad artística de esta manera, haciendo aún más dificultosa su clasificación dentro de la historia del arte.



[FIG. 73] *Robinson Crusoe*, 1965.
Óleo sobre tela, 220 x 180 cm.
Musée cantonal des Beaux Arts, Lausana.



[FIG. 74] *Robinson Crusoe*, 1965.
Fotografía

La primera lectura que se puede hacer es que Arroyo hace evidente su condición de desterrado, pues se sabe que este año, además, había quedado frustrada su entrada en el Partido Comunista Español con la exclusión de su padrino Jorge Semprún⁴⁰³. Claro que, al tratarse de un *alter ego* del pintor —pertrechado con sus pinceles y estuche de acuarelas—, hay que aventurarse a hacer una lectura artística. Si Crusoe siempre ha simbolizado la libertad de emprender un nuevo programa civilizador lejos del mundo conocido, este Crusoe-Arroyo ha de representar la libertad pictórica por encima de cualquier convencionalismo estético. Dicha tarea, tras el transcurso de casi medio siglo de dominio de la «pintura pura» en la que la mayoría de los pintores se copian unos a otros en la excusa de una autarquía estética, era en efecto como la de un naufrago en mitad de una tempestad⁴⁰⁴. En tal tesitura, parece natural que Arroyo

⁴⁰³ A. Sánchez Vidal, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 56.

⁴⁰⁴ M. Sager, «Retrato del artista», en VV.AA. *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, op. cit., p. 122.

quisiera descargar su soledad, su miedo, su desesperación y abandono en el aislamiento de su taller⁴⁰⁵.

Del mismo modo que en Churchill-pintor, aquí el artista cambia la perspectiva habitual y se mira desde afuera, convirtiéndose ahora a sí mismo en un objeto de curiosidad para él, primero, y para los demás, después. Para lograr dicho enfoque, el autor se había hecho retratar previamente en varias fotografías (fig. 74), apostado en una butaca, sobre un fingido montículo o islote. De nuevo, parece querer poner de manifiesto que la pintura es un oficio transparente, sin tapujos, en el que todo está a la vista del espectador.

Tras este primer ejercicio, Arroyo va a seguir ahondando en esta línea de intimidad reflexiva sobre su rol profesional en relación con otras identidades ajenas, lo cual contrasta con una personalidad como la suya, extrovertida y nerviosa, que se aviva ante todo lo que ocurre a su alrededor.

Pintor-boxeador

«El cuadro es una confrontación, una batalla: para estar en forma vis a vis con él, hay que contornearlo, cogerlo por el revés, evitar el acercamiento frontal. Esta lucha llama a la pasión: imagino que un pintor habitado por ella durará, ya que es la cuna, el lecho de las metamorfosis...»⁴⁰⁶.

Como hemos venido argumentando, Arroyo concibe su pintura de una manera combativa, como una lucha perenne entre luces y sombras dentro de la cual su gran obsesión es proyectar luz, aquella que tanto echó en falta de joven en la España franquista. Por consiguiente, si casi todos los pintores describen su angustia ante el lienzo vacío de rabiosa blancura, resulta que a Arroyo le sucede todo lo contrario: lo ve negro. Seguramente porque lo contempla como un telón al que solo quiere traspasar para ver lo que subyace detrás.

El cuadro es para él un muro que nubla y ennegrece la realidad, como lo ha hecho patente en sus respectivas series dedicadas a Churchill y a los pintores ciegos. Por ello, prefiere imaginarse el lienzo tumbado en el suelo y equipararlo así a un

⁴⁰⁵ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 153.

⁴⁰⁶ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 49.

cuadrilátero de boxeo violentamente iluminado desde arriba. Con esta posición la tela no estorba su visión del más allá⁴⁰⁷.

Así pues, escribió un texto en 1982 en el que detalla pormenorizadamente dicha metáfora, *Retrato de boxeador en smoking*. Este arranque advirtiéndonos que el lienzo virgen, blanco, del pintor es como el ring del boxeador, un cuadrado con iluminación exacerbada destinado a crear tensión, y, a la vez, lugar de tensión donde puede y debe ocurrir de todo. Ahí se dan cita «el drama, la alegría, el dolor, la gente humillada, la sorpresa, la toalla mojada que vuela, el agua, la resina, la sangre... El ring está constantemente alimentado»⁴⁰⁸.

La afinidad del pintor con el boxeador parte del hecho de que ambos están encerrados en un formato de medidas preestablecidas y basan su estrategia en el movimiento constante, en el juego de medir las distancias y la fuerza que transmiten sus manos en cada contacto físico. Los resultados de sus asaltos son homólogos, pues las huellas sobre la lona impresas por las zapatillas de los danzarines contrincantes, junto a las salpicaduras del esfuerzo (sangre, sudor, serrín, resina, vaselina, agua...) forman un cuadro espeluznante equivalente a las manchas de color dejadas por pintor en el lienzo, fruto también de su transpiración, su desasosiego y su incertidumbre⁴⁰⁹.

El artista que encarna Eduardo Arroyo practica el *shadowboxing* —término inglés alusivo a esa simulación de boxear en el aire—, para poder prosperar en la pelea; a medida que la obra avanza, cobra forma y, por ende, resistencia. Ahí se ve obligado a moverse para desplazar sus puntos de apoyo, buscar nuevos ángulos de entrada, evitar las descargas atolondradas y compulsivas de golpes contra la materia, o que la realidad le golpee a uno la cara⁴¹⁰.

El contacto de nuestro artista con los bajos mundos pugilísticos se remonta a su pre-adolescencia, cuando acudía al antiguo Estadio Metropolitano o a la plaza de toros de Madrid para ver el campeonato europeo de boxeo⁴¹¹. Aunque su incursión más profunda se produjo a finales de los setenta, con ocasión de las pesquisas necesarias para afrontar la biografía de Panamá Al Brown, un púgil fascinante al que, como ya hemos hablado, biógrafos e historiadores habían olvidado. Rastrear los avatares de

⁴⁰⁷ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 34.

⁴⁰⁸ Publicado en el libro recopilatorio E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 61-62.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ J. Doce, «Retrato del artista en el ring», *Minerva* n.º 20 (Madrid, 20-XII-2012).

⁴¹¹ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 112.

este peso gallo panameño que llegó a ser campeón del mundo le sirvió a Arroyo para reparar en que los boxeadores son seres desarraigados como él, pero, sobre todo, para calibrar la consanguinidad de estos artistas mundanos con los esforzados artistas del pincel. Más tarde, su pieza dramática *Bantam* (1986)⁴¹², la única que ha escrito, sería la encargada de sellar este conocimiento, pasión u obsesión, como se quiera llamar, sobre el trágico ámbito del pugilismo. No perdamos de vista que adoptar nuevas obsesiones es lo que ha servido al pintor madrileño para desemparejarse de la pintura de tanto en tanto, y disfrutar así de ciertos respiros.

Sin embargo, antes de todo ello ya sondeó pictóricamente a los boxeadores en 1973, en la serie *La Fuerza del Destino* inspirada en la ópera de Verdi, como parte del más amplio conjunto *Opere y operette* realizado en Milán. Las siete composiciones de pesos gallo (máximo 54 kilos) que la constituyen son *Panamá Al Brown* (fig. 75), *Eugène Criqui*, *Young Pérez*, *Oddone Piazza*, *Willie Pep*, *Kid Chocolate* y *Raymond Famenchon* (fig. 76). En ellas sugiere que no es solo energía corporal y espacio físico lo que ambas profesiones comparten, sino también destino. Salidos del pueblo, estos «héroes trágicos» eligen «un oficio de muerte para poder ver la luz», sacrifican su soledad y su salud pese a que el destino se encargará de cebarse con ellos. Como bien sabemos, la historia de la pintura también está repleta de casos de artistas muertos en el olvido, al margen del grado de desmesura que hayan tenido sus apuestas⁴¹³.

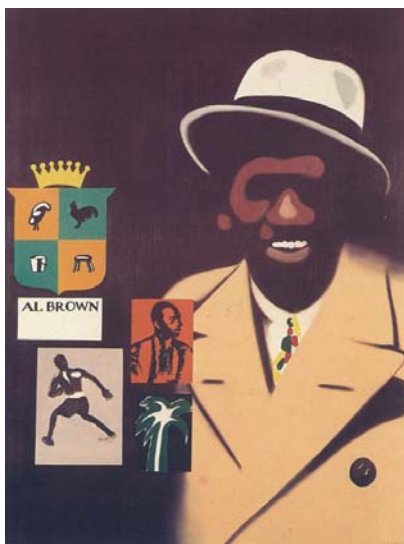
Estas figuras con sus guantes en posición de combate también nos recuerdan lo efímero de ambas dedicaciones, a la par físicas y mentales, que se improvisan en la acción y están marcadas por intensos momentos de angustia, al inicio de cada asalto, que luego se apagan. Arroyo nos da su testimonio al respecto: «La obra tiene sentido para mí mientras la hago, mientras dura esta confrontación, después de la cual está muerta para mí»⁴¹⁴. En otro momento de esta misma declaración dice: «Luchar con el cuadro que haces, es luchar contra un amigo y un enemigo. A veces hay que separarse para volver luego a la carga»⁴¹⁵. Así se concluye que tanto unos como otros frotan la lona-tela y la besan —pierden— envueltos en sudor para levantarse una y otra vez.

⁴¹² F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 27-33.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 51.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 23.



[FIG. 75] *La Fuerza del Destino: Panama Al Brown*, 1972. Óleo sobre tela, 195 x 130 cm



[FIG. 76] *La Fuerza del Destino: Raymond Famechon*, 1972. Óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Colección del artista.

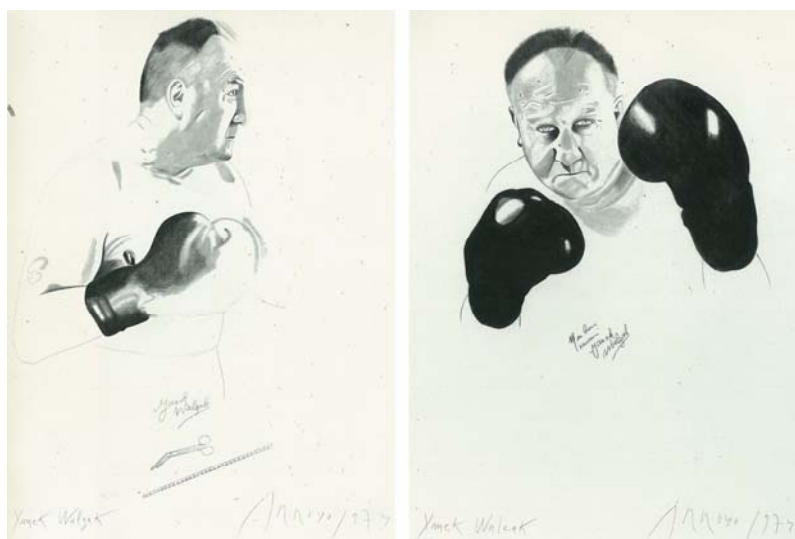
Un año después del conjunto *La Fuerza del Destino*, rindió tributo al peso pluma francés Yanek Walczak con una pequeña serie de cuatro dibujos sobre papel y un tríptico en óleo inspirados en una fotografía dedicada que muestra al boxeador con los brazos en guardia (figs. 77 y 78).

Como artista arriesgado, Arroyo también se ha identificado con el poeta y boxeador Arthur Cravan, a quien entre 1991 y 1996 dedicó una serie de monotypes, grabados, dibujos y una escultura cargados también de historia. En los apuntes hechos sobre papel, el pintor nos ofrece el rostro de Cravan nítidamente dibujado con los cosidos que han reparado su piel después de la batalla. La cara del poeta es la imagen de la lucha deportiva y del arte entendido como combate⁴¹⁶.

Y para no excedernos en la cita de retratos pugilísticos, que van de Marcel Cerdan a Mohamed Ali, vayamos pues al meollo de la cuestión. Según explica Calvo Serraller, lo que hace esta relación verdaderamente convincente es la silenciosa inteligencia telepática del boxeador, quien entabla una conversación de golpes con su contrincante sin mediar una palabra. Se trata de un dialogo mudo de reflejos detonados en una fracción de segundo. En lo referente al cuadro, el vínculo que establece con él; tanto el artista como el espectador tampoco requiere palabras. El cuadro-adversario nace de la energía corporal y se perfecciona cuando la fuerza decae, pero, sobre todo,

⁴¹⁶ VV. AA., *Eduardo Arroyo. Pinturas, terracotas y piedras Pinturak, terrakotak eta harriak*, op. cit., pp. 39-39.

se convierte en una imagen capaz de activar respuestas en una décima de segundo. Esta es la única pintura que entiende Eduardo Arroyo⁴¹⁷.



[FIG. 77 y 78] Yanek Walczak, 1974.
Lápiz sobre papel. 77 x 56 cm.

Este circo de la vida y la muerte fue objeto de su pintura nuevamente en 2004, en *Boxeador y cura, un día sí y otro también* (fig. 98), un pequeño díptico que nos recuerda el interés del también pintor de los bajos fondos castizos, José Gutiérrez Solana, por las estampas populares más inquietantes. Asimismo, en 2012 se volvió a inspirar en esta disciplina para acometer el pastiche (fig. 97) de la pintura mural *Lucha entre Jacob y el ángel* de Eugène Delacroix. Sin embargo, de estas dos obras hablaremos más adelante en el capítulo relegado al pastiche, ya que ante todo son parodias de cuadros anteriores.

Al margen de que las obras mencionadas se hayan inspirado en fotografías de púgiles halladas en prensa o adquiridas en mercadillos, el pintor ha manipulado un buen número de viejas instantáneas boxísticas con escasos toques de pincel para desviar con acento irónico su significado y crear nuevas estampas. A propósito de esto, hemos de añadir que se le atribuye una de las mejores colecciones del mundo sobre dicha disciplina de combate, integrada, además de por documentos fotográficos y pastiches

⁴¹⁷ J. J. Lafaye, *Paroles dans l'atelier, entretiens avec Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 47-48

del artista, por libros (más de 4000 volúmenes)⁴¹⁸, películas y obras de arte. Aunque en octubre de 2015 trescientos cincuenta de estos documento han salido a la venta pública en subasta en París⁴¹⁹.

Pintor-torero

Otra pasión que empezó en edad temprana fue la tauromaquia. Desde los seis o siete años Arroyo iba con su abuelo a los toros, para luego proseguir su afición como aprendiz adolescente en sesiones de toreo de salón —organizadas por la Sociedad de Amigos del Toro— en las que hacía volar el capote y la muleta⁴²⁰ adiestran su ojo para el futuro.

Las horas puestas en los toreros —que ni siquiera el exilio pudo suspender⁴²¹—, esos actores solitarios de la tragicomedia de la vida que se juegan todo en las distancias, pronto le hicieron comprender que, en la sacrificada tarea de pintar, el sentido de la medida y de la distancia también resulta primordial. Si el torero conquista el terreno de la plaza a costa de dejar el espacio justo entre su cuerpo y el trapo que lo esconde y de estar en el sitio exacto con respecto al bravo animal, el pintor, para lidiar la realidad con su tela, lienzo inmóvil y tenso, ha de salvaguardar el aire que se interpone entre él y el bastidor.

Empezó a pintarlos pronto, con motivo de su primera exposición en París, en 1962, y poco después también para la presentación pública de su obra en España, en la galería Biosca, que al poco fue clausurada por orden gubernamental. Precisamente las causantes de semejante censura habían sido las chirriantes figuras de los maestros Carancha, Bocanegra, El Gordito y Cuatrodedos que en algunos de sus rasgos dejaban entrever los del general Franco.

Pero no fue hasta 1973 cuando gestó, al fin, su primera metáfora de pintor-torero, retratando a su amigo pintor Aldo Mondino como un diestro. A este, primero lo

⁴¹⁸ V. Verdú, «Eduardo Arroyo: ha triunfado el cinismo ya nadie cree en nada», *El País* (Madrid, 27-III-2011).

⁴¹⁹ “Avec Eduardo Arroyo, ça boxe aux enchères”, *Le Figaro* (París, 16-IX-2015).

⁴²⁰ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 113.

⁴²¹ Arroyo se ha jactado de haber atravesado clandestinamente la frontera española con un pasaporte falso para asistir a la madrileña feria de San Isidro. Los años en los que rompió por completo sus vínculos con España continuó viendo toros en el sur de Francia, en Nîmes. Solo el lapso de siete años en Italia lo apartó por completo del mundo taurino. A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 119-120.

convirtió en maniquí con un traje de luces confeccionado al estilo casero por él a base de un esmoquin cortado, una boina vasca, dos grandes ovillos de lana negra y una regla de medir en sustitución del mortal estoque (en efecto, un guiño al saber medir las distancias); después lo fotografió y finalmente lo trasladó a la tela en un retrato de cuerpo entero, *Aldo Mondino, pintor* (fig. 79)⁴²². El cuadro parece pintado superficialmente, como si ciertas partes no estuvieran del todo terminadas. Una vez más, Arroyo quiere marcar la distancia entre signo pictórico, que no es reproducción, y realidad.



[FIG. 79] Aldo Mondino, *pintor*, 1973.
Óleo sobre tela, 204 x 180 cm. Colección particular.

Con este mismo disfraz y por esas fechas, Arroyo también se travistió de matador para ser fotografiado dando una hipotética vuelta al ruedo en el jardín de su estudio en La Ruche. Era consciente de que, así, pasaba a engrosar la lista de artistas-toreros que se había dado desde mediados del siglo XIX y entre cuyos nombres pensamos de forma inmediata en Picasso. Asimismo, hizo posar a su galerista-apoderado, Karl Flinker, con una montera, como había hecho el mítico galerista galo Ambroise Vollard⁴²³.

⁴²² F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

⁴²³ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit. pp. 44-47.

Claro que, en esos años de exilio físico, su pasión por la fiesta nacional también se convirtió en una suerte de encrucijada pues, detestando como detestaba entonces todos los símbolos casticistas de la España oficial, los toros le mostraban su cara más emblemática. Y, de alguna manera, eso fue lo que salió a la luz cuando pintó el ya referido óleo *Ángel Ganivet se arroja al río Dvina* (fig. 18), que sitúa el suicidio imaginado del exiliado en un ruedo taurino⁴²⁴.

La siguiente representación que haría de una plaza de toros fue escasos años después cuando, coincidiendo con su reintegración en España —su vuelta definitiva fue en 1982—, pintó la inquietante serie protagonizada por la metafórica figura del pintor-deshollinador-torero de *Madrid-París-Madrid* (1984-1985). Como su propio título advierte, en ella se sintetiza el sentido de su regreso: un ir y venir. Y es que, tras la restitución de su pasaporte en 1976, Arroyo todavía vivió momentos negros, en los que sintió que su vida se estrangulaba. De ahí que, para protegerse y seguir avanzando, creara este torero-viajero visionario, alusivo al recuerdo, que recorre el mundo de plaza en plaza o de feria en feria. En el díptico principal *Madrid-París-Madrid* (fig. 80 y 81) aparece con la escalera de mano y el sombrero de copa, propios del deshollinador —personaje del que hablaremos más adelante —, en un estar y no estar en ninguna parte. De espaldas al espectador, da la impresión de estar condenado a dar vueltas de continuo, en un movimiento circular de eterno retorno, como en la versión valleinclinésca de los círculos dantescos que es el *Ruedo ibérico* (serie novelesca de Valle-Inclán)⁴²⁵.

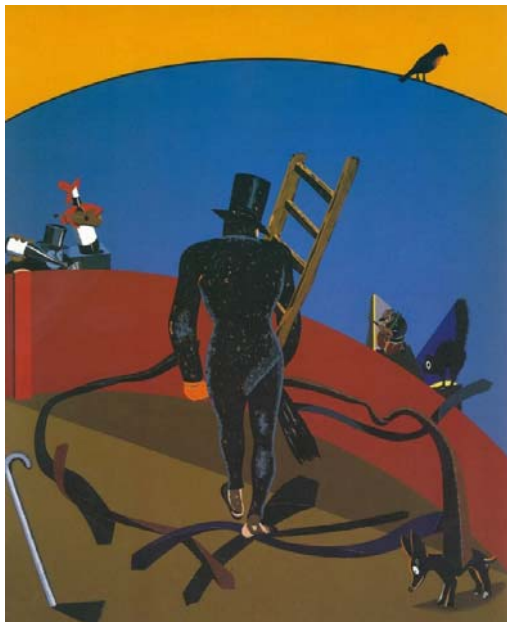
La crítica iconoclasta a la España oficial, a la que había renunciado en los últimos años y ahora se enfrentaba de nuevo, se hace manifiesta, en las dos imágenes incluidas aquí, por medio de una incondicional cuadrilla de símbolos y emblemas que ambientan este desértico coso, como la botella de Tío Pepe, el disco vinilo, el perro de Xaudaró⁴²⁶... A lo que hay que sumar también el propio recinto con burladero que da pie a espectáculo sí, pero también a la sangre y el sacrificio; y las bandas de color que cubren el fondo de forma escalonado (amarillo, azul, rojo y ocre) haciendo referencia al solar hispano. En la segunda imagen, quienes observan esta corrida del retorno son

⁴²⁴ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 20-21.

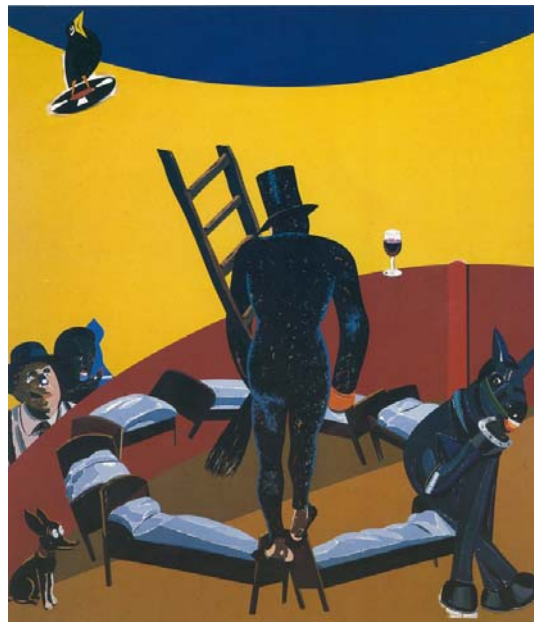
⁴²⁵ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

⁴²⁶ El dibujante Joaquín Xaudaró (1872-1933) nacido en Filipinas, creó a principios del siglo xx un perrito que se hizo extremadamente popular en España gracias a sus viñetas diarias en el diario conservador ABC.

el pintor expresionista Georg Grosz con un puro en la boca y su hijo Pimpi que sostienen un cigarrillo con mano de mujer⁴²⁷.



[FIG. 80] *Madrid-París-Madrid*, 1984.
Óleo sobre tela, 230 x 200 cm, 1984.
Museo Municipal, Madrid.



[FIG. 81] *Madrid-París-Madrid*, 1984.
Óleo sobre tela, 230 x 200 cm.

Más adelante, personificó su relación apasionada con el toreo dedicando un homenaje al diestro Manolete en forma de pintura, con el cuadro antes mencionado (fig. 44), y de dibujos con los titulados *Manolete* (fig. 82) y *Manolete torero de salón* (fig. 83) de 2002 y 2005 respectivamente que retratan su rostro resaltando de nuevo su lineal cicatriz.

Arroyo advierte al respecto: «Las heridas se agolpan y piden paso cada año que pasa en la actividad de un torero, convirtiéndose en un alfabeto íntimo que solo conoce el que lo ha sufrido. El cuerpo es un paisaje manchado después de la batalla, apenas reconocible después de tantas amarguras y peligros. Algunas veces, las huellas del dolor se asoman al rostro y al cuello del torero lleno de arte»⁴²⁸. Estas heridas grabadas en carne viva son las que emparentan directamente a toreros con boxeadores y estos a

⁴²⁷ E. Arroyo, «Con Bozal o sin Bozal», en *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 132.

⁴²⁸ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 165.

su vez con los artistas, pues estos tres gremios, para proseguir en sus respectivos quehaceres, tienen que aprender a amar los fracasos.



[FIG. 82] *Manolete*, 2002.
Lápiz sobre papel, 47 x 30 cm.
Colección particular.



[FIG. 83] *Manolete torero de salón*, 2005.
Lápiz y lápiz de color sobre papel, 50,1 x 40,6 cm.
Colección particular

Como en los boxeadores, de nuevo la soledad, la lucha, el sacrificio, la tragedia o la inteligencia silenciosa... son los ingredientes existenciales que comparten torero y pintor, con la circunstancia añadida de que ambos se juegan su papel con una tela entre manos. Cual artista del ruedo, Arroyo ha tratado siempre mentalmente de que su tela-pantalla adopte todas las posiciones necesarias para estar en los dominios de la verdad cruda. He aquí la tercera metáfora ofensiva contra el cuadro muro o cuadro paredón.

Pintor-deshollinador

Por último, vamos a presentar la figura que permite a nuestro pintor trabajar a la altura de las circunstancias. Se trata de su metáfora más metamorfoseada y extendida en el tiempo, como bien advierte Calvo Serraller en los tres textos que ha dedicado al asunto⁴²⁹. Las representaciones de los deshollinadores dieron comienzo en 1979 y se

⁴²⁹ F. Calvo Serraller, «XIV» en *Eduardo Arroyo, op. cit.*, pp. 27-28; «El fuego pintado o el arte de cómo deshollinar bomberos en cuadro» en *El fuego y el arte*, Ed. Centro Publicaciones, Expo 92 SA, 1992. «Cuestión de fortuna», en *Eduardo Arroyo: chimeneas y deshollinadores*, cat. exp., Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1994.

han prolongado con sorprendente versatilidad, en forma de dibujos, *collages* de papel de lija (fig. 84), pinturas y esculturas, hasta el año 1992.

Según nos ha revelado el autor, todo empezó en el año ochenta, en Zúrich, donde descubrió este arquetipo al ser derribado, por el taxi que le trasladaba al aeropuerto, un desatracador de chimeneas al uso de los países de Centroeuropa, con bicicleta y escoba. Desde aquel momento, este personaje errante y nocturno que purifica el ambiente quitando la escoria acumulada en los estrechos pasillos verticales de las viviendas, se convirtió en uno de sus cómplices más fieles⁴³⁰.

La identificación tomó cuerpo con la vuelta de Arroyo a España, cuando a este le iluminó la conciencia de que el exilio como tema se había agotado: desde «dentro» perdía todo valor de denuncia y significación. Así es que miró pozo adentro en su pintura y reparó en que su obra también estaba de vuelta. Ahora debía progresar libremente, desligada de batallas políticas, debía capacitarse para trascender cualquier eventualidad coyuntural⁴³¹. Y lo hizo amparado en la idea de «deshollinador del pasado» que rasca con su pincel-escoba los posibles residuos de su pintura violenta y furiosa, eficaz y vivencial; en definitiva, de una anti-pintura. Quería adquirir valores más sustanciales, menos inmediatos o categóricos. Por lo tanto, debía reinventar otro modo para renovarse, perdurar, ofrecer nuevas referencias, otro enfoque de la realidad, de la historia. Tenía que entroncarse con la tradición de la pintura e ir progresivamente abrazando la literatura como temática de su arte⁴³².

El deshollinador se encarama con su escalera a los tejados para, desde allí, desatracar las obturaciones de las chimeneas y hacer que se reavive el fuego. Desde la altura, este deshollinador anónimo se encuentra en un lugar privilegiado para físgonear a gusto a los que desde abajo le escrutan. El pintor, junto con el deshollinador, también es un formidable físgón. Las escaleras permiten mirar por encima de cualquier muro, principalmente de la tela-muro que es la propia pintura. Es otro personaje nómada que aparece y desaparece como por arte de magia, nos basta con pensar en el pintor de la vida moderna de Baudelaire.

⁴³⁰ F. di Rocco, «Introducción», en *Eduardo Arroyo. Obra gráfica*, IVAM, Valencia, 1989, p. 15.

⁴³¹ Esta voluntad de cambio ya la refleja la serie *Toda la ciudad habla de ello* (1982-1987) comentada en la p. 61.

⁴³² J. Semprún, «Arroyo está de vuelta», *Madrid-París-Madrid*, cat. exp., Fundación Santillana, Madrid, 1986.

Ambos oficios, el de pintor y deshollinador, velan por una vía de comunicación. El primero, desatracar la pintura para que la obra pueda seguir tirando, progresando libremente, en contacto con el pasado sin ahogarse en sí misma. El segundo hace saltar la mugre acumulada. Claro que el deshollinador, un personaje ennegrecido, sombreado y nocturno que se mancha limpiando, no casa bien con cualquier tipo de artista al mando del pincel. Los de su condición solo pueden ser los que manchan la realidad y que se manchan con ella; los mismos que interesan a Arroyo⁴³³.

Así, desde un punto de vista icónico nos lo ha mostrado como tal *ramoneur*, con traje de frac, pero también con aspecto de payaso o máscara de carnaval como ladrón enmascarado al modo de Fantômas o Rocambole, eso sin contar si aparece con o sin sus utensilios de trabajo si es inmortalizado de medio cuerpo, cuerpo entero, solo de busto o simplemente su cabeza⁴³⁴.



[FIG. 84] *Deshollinador*, 1979.
Collage de papel de lija, 100 x 80 cm.



[FIG. 85] *Pablo, ramoneur du passé*, 1980
Lápiz sobre papel.

Todo esto que estamos contando queda corroborado por el hecho de que uno de los primeros deshollinadores de nuestro artista fuera *Pablo, ramoneur du passé* (fig. 85) en 1980. Se trata de un dibujo que incluye el enunciado de su título como elemento significativo de la composición, una operación esta, la de dar paso al texto en

⁴³³ F. Calvo Serraller, «Cuestión de fortuna», *Eduardo Arroyo: chimeneas y deshollinadores*, op. cit., pp. 13-23.

⁴³⁴ F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 27.

la propia imagen, ya practicada por el pintor-escritor Picabia en su desconfianza de la proclamada especificidad de la pintura. El elemento caligráfico tiene además una presencia decisiva en los carteles que diseñó profusamente Arroyo desde comienzos de la década de los setenta. Pero a los que vamos, con esta estampa, el autor perpetúa la admiración que siente por Picasso, por su actitud irreductible y versátil ante la historia del arte. Si reivindica al artista malagueño, lo defiende a ultranza es porque en él vislumbra el modo de comprender la creatividad, la ruta por la cual dar vuelo al oficio de pintar por encima de estilos reductores y convencionales. En cualquier caso, de ello hablaremos con más detenimiento en el último capítulo.

La idea de pintor como deshollinador se reitera en la ya referida serie de cuadros que Arroyo presentó en la Fundación Santillana al volver definitivamente a España, *Madrid-París-Madrid* (fig. 80 y 81). Quien está embozado en la negra y solitaria figura del deshollinador es el propio autor que quiere progresar y seguir avanzando en su pintura para superar los años negros que siguieron a la restitución de su pasaporte en 1976. De ahí que su negra vestimenta esté tachonada de pintura en seis de las obras que comparten título. El deshollinador aquí simboliza también al encargado de rascar esa recalcitrante pátina «España-hollín» puesta de manifiesto en la seudoplaza de toros⁴³⁵. El otro grupo que se diferencia dentro de este conjunto es la suite de paneles en los que introduce, de forma panorámica y entrecortada, los paisajes del pintor aficionado (Churchill) junto a la figura del deshollinador y a unas representaciones meteorológicas complementarias. En ellos refleja cómo el pintor-viajero contempla el paisaje imaginario de su pintura. Es una visión parecida a la que se tiene cuando uno mira por la ventanilla de un tren que se desplaza de un lado a otro⁴³⁶.

La culminación de esta metáfora la encontramos en la instalación que llevó a cabo el artista en el Pabellón de los Descubrimientos de la Exposición Universal de Sevilla, Expo'92, tras ser arrasado por un terrible fuego a escasos días de la inauguración. Solventó estéticamente los daños ocasionados cubriendo las tres fachadas afectadas con cerca de dos mil escaleras pintadas de colores, cedidas por empresas que las habían utilizado en las obras de la Expo, y cincuenta siluetas de *ramoneurs* gigantes encaramadas al paramento⁴³⁷.

⁴³⁵ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ I. Ruiz, «Arroyo resucitará el pabellón siniestrado de la Expo », *El País*, (Madrid, 4-IV-1992)

6.- «LA IMAGEN DE LA IMAGEN»

«No se nos escapa que las imágenes que hemos visto una sola vez, y de refilón, en cuadros, fotografías, textos, se han quedado depositadas en el fondo de nosotros mismos, y esta especie de herencia visual nos da derecho a manipularlas, copiarlas y utilizarlas sin ningún complejo de culpa porque nos pertenecen, simplemente»⁴³⁸.

El pastiche como actitud creativa

Como se ha ido argumentando, Arroyo, en su empeño de modificar la realidad, ha hecho pastiches de todo lo que ha tenido al alcance de su mano, de política, de historia, de cine, de literatura, incluso de alfombras persas⁴³⁹... Su alma es la de un batallador, la de un interventor nato aficionado además a la peluquería⁴⁴⁰. Encarna al artista *pasticheur* pertinaz que lo es por convicción, pero también por formación pues, ¿qué se podía esperar de un pintor figurativo sin preparación académica, cuyos primeros pasos artísticos se desarrollaron en total libertad? Por lo pronto, el pronóstico más certero es el de convertirse en un curioso observador del medio circundante pero también de la tradición.

En efecto, el joven Eduardo, libre de ataduras estilísticas y de modas preestablecidas, en su andadura solitaria pronto empezó a cartearse con la tradición moderna. Se dedicó al examen pormenorizado de artistas como Velázquez, Caravaggio, Rembrandt, Goya... exponiéndolos al fascinante y nutritivo juego de la modificación. Y, además de entroncarse con este linaje de artistas que habían fusionado su trayectoria entre la tradición y la modernidad, decidió constituirse al amparo de artistas anticonvencionales de la época contemporánea como Picasso, Picabia o De Chirico. Todo ello para apropiarse de los lenguajes artísticos que más le convenían. El pastiche funciona en Arroyo como un alegato para utilizar, en cada

⁴³⁸ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 49-50.

⁴³⁹ La serie *Anatolia* (1976), realizada durante su estancia en Berlín, es un pastiche de las alfombras persas que se podía encontrar en los barrios Kreuzberg y Wedding de la ciudad. Ver p. 87.

⁴⁴⁰ Ha dedicado varios cuadros al temática capilar: *Diferentes tipos de bigotes reaccionarios españoles; Caballero español, Serie de Sama de Langreo*; serie 1988. F. Calvo Serraller, «Peluquería» en *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 131-134.

ocasión, los medios más apropiados para vehicular sus ideas. De manera que así es como logró culminar su proceso formativo.

Dicha cartografía de usurpación de imágenes para fines pictóricos se completó con su formación de periodista que, como ya sabemos, le reveló el potencial expresivo de los trucajes fotográficos, una práctica inherente a los rotativos españoles durante la censura del régimen franquista⁴⁴¹.

Como resultado, su pintura se constituye de fragmentos y fragmentaciones, de trozos amputados o sustraídos que vuelan por el vacío de la tela y se articulan en escrituras dispares. En consecuencia, lo que ahora nos compete es ver la naturaleza de sus pastiches sobre obras maestras de la pintura occidental, iniciados en fecha tan temprana como 1964, pues se puede afirmar que abren la brecha para el surtido de citas que colman su obra.

Pero, antes de ver cómo nuestro artista forjó esta actitud «pastichista», vamos a detenernos un instante en lo que se entiende por el vocablo francés *pastiche* que tiene su raíz en el italiano *pasticcio* y que, por la acepción inmediata que todo el mundo conoce, crear a partir de algo ya dado, es connatural a la práctica artística.

En su diccionario de términos «arroyistas»⁴⁴², Calvo Serraller dice que, si bien literalmente equivale a imitación, el concepto abarca algo mucho más amplio, pues lleva implícita la imitación amanerada, el «refrito» y, tirando de la manta de la jerga culinaria, habla de «pot pourri», cuya correspondencia puramente castellana sería «olla podrida», que simboliza a lo que se toma prestado para el mejor provecho propio, con la consecuente mixtura de sabores. Y aún nos aproxima más al término al decir en *Los Bigotes de la Gioconda*, el inventario de pastiches contemporáneos confeccionado por Arroyo, que este es la anulación-relativización del arte, ironía concentrada⁴⁴³.

Es decir que el pastiche, desde su culminación con las vanguardias históricas y posterior revitalización con las vanguardias figurativas, ha sido un medio humorístico para parodiar el arte, desacralizar el trance creador y, por ende, quitar el aura al genio artista. Asimismo, se muestra irrespetuoso con el museo. En este sentido, Arroyo como buen *pasticheur* también resulta provocador, al aducir que el Louvre y el Prado son «simples paisajes, unos puestos en los que se vende al por menor»⁴⁴⁴. A ellos el

⁴⁴¹ Ver pp. 32-33.

⁴⁴² F. Calvo Serraller, «Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo, op. cit., pp. 125-126.

⁴⁴³ F. Calvo Serraller, «Prólogo», en E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 13-15.

⁴⁴⁴ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 108.

artista «va de compras, «se rebaja la historia del arte, y el pasado, laminado, desacralizado, manipulado, se convierte en utensilio»⁴⁴⁵. Ya lo decía el reflexivo de Walter Benjamin al tratar el arte como mercancía⁴⁴⁶.

A mi modo de ver, en este último matiz está la clave del «caso Arroyo», cuyos pastiches por lo general están asociados, bien a burlas a artistas (los ya comentados ataques a Duchamp, Miró, Dalí...), bien a caricaturizaciones de circunstancias políticas (con especial predilección por lo mítico español) o al sencillo hecho de celebrar a unos artistas en detrimento de otros. De manera que, siguiendo los pasos de sus grandes maestros, Manet, Picabia y del experto «pastichero» de Picasso, y bajo el efecto del concepto de *musée imaginaire* de Malraux, empezó a contemplar el pasado artístico como un festín o «enorme caja fuerte que nos obliga a salir de nosotros mismos y mirar con esperanza el trabajo de otro»⁴⁴⁷. Como decimos, para él el corral ajeno es siempre generativo y la tradición una fuente viva de desafíos.

En Arroyo, el pastiche se comporta con gran versatilidad, como homenaje, cita reconstructiva, parodia, referencia o modificación. Todas estas variantes, pese a ser fruto de la intervención, la reescritura o la reinención, como se prefiera llamar, hacen reconocible a su original y ahí es donde precisamente reside el ingenio, la ironía. «El pastichero quiere ser un ladrón capaz de hacerse perdonar gracias a la calidad de su ingenio y gracias al brío con que ejecuta su ejercicio»⁴⁴⁸.

Dicho esto, llega el punto de preguntarse: ¿qué relación tiene el pastiche con el argumento central de la presente tesis, «Eduardo Arroyo contra la historia»? ¿Acaso pintar cuadros de otros cuadros esconde una nueva ofensiva? Así es, la humilde práctica del pastiche supone otra nueva afrenta a la historia del arte como fosilización de las manifestaciones artísticas por categorías, un intento de romper en pedazos la doctrina del arte.

En tono de burla, si los artistas contemporáneos se copian unos a otros para seguir las modas más anodinas, él va a renunciar a su propio estilo y a su gramática personal para empaparse de los modelos objeto de sus copias, a los que quiere «dominar y plegar», extrayendo con ello todas las posibles consecuencias a la pintura.

⁴⁴⁵ Ibídem.

⁴⁴⁶ W. Benjamin, *La obra de arte en la era de reproducción técnica*, 1936.

⁴⁴⁷ Ibídem, pp. 49-50.

⁴⁴⁸ Ibídem, p. 50.

En resumen: por medio de esta irrisión del clasicismo, Arroyo reivindica el derecho de pintar «a la antigua», a ejercitar una pintura bien pensada para proclamar con ello su contemporaneidad⁴⁴⁹.

Más disparos contra lo sagrado del arte

Demos paso, pues, a la primera intervención que hizo nuestro autor sobre un cuadro de otro artista con su correspondiente carga cultural: el tan universalmente conocido óleo de Goya la *Maja desnuda*. Estando en Positano, en el verano de 1964, con otro proyecto colectivo entre manos (*Una pasión en el desierto*), Arroyo dedicó quince días a reproducir con esmero los detalles de la figura goyesca en formato vertical, y a hacerla destacar sobre una bandera americana de fondo⁴⁵⁰. El nuevo desnudo, transformado en imagen estereotipada, se hacía llamar *La Maja de Torrejón* (fig. 86) para clarificar su parodia sobre la política internacional de Franco tras aceptar la instalación de bases militares norteamericanas en territorio nacional, una de cuyas cuatro sedes fue la Base Aérea de Torrejón de Ardoz en las cercanías de Madrid, visitada por el presidente de los Estados Unidos en 1959⁴⁵¹. Dicho tema cobraría rabiosa actualidad después, en los años ochenta, con el ingreso de España en la OTAN (1982) y el controvertido referéndum convocado en 1986 para decidir su permanencia.

Por lo que respecta a la forma, lo que parece un mero capricho, voltear la figura tumbada al eje vertical, responde a una idea simbólica de Arroyo, quien la imaginó como un estandarte suspendido en el aire⁴⁵². En este caso, una imagen de Goya vehiculaba lo que entonces Arroyo quería decirnos: España se ofrecía desnuda al imperialismo estadounidense. El célebre desnudo decimonónico quedó convertido en una sugerente imagen *pin-up* de calendario.

⁴⁴⁹ Ibídem, p. 109.

⁴⁵⁰ M. Sager, Retrato del artista», en VV. AA., *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 125.

⁴⁵¹ E. Arroyo, *30 Jahre danach / 30 ans après*, op. cit.

⁴⁵² E. Arroyo, «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 67.



[FIG: 86] *La Maja de Torrejón*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Colección particular.

En mayo del sesenta y cinco, a la vez que presentaba su paródica *Maja* en París, hacía público en otra galería de la ciudad un nuevo pastiche, *Gran paso del San Bernardo* (fig. 12)⁴⁵³, que partiendo, como sabemos, del célebre retrato ecuestre de David *El primer Cónsul atravesando los Alpes por el paso del San Bernardo* (1800), presentaba un estilo opuesto, una chirriante apariencia *pompier* (repetida también en su *Retrato de enano Sebastián de Morra*). En este caso, si Arroyo recurría a una imagen congelada de la pintura de historia era para demostrarnos que esta disciplina de conocimiento, no siempre exacta, puede ser reescrita: el pastiche por tanto, funciona aquí como tratamiento para «desintoxicar» imágenes.

Remitiéndonos al orden cronológico, el siguiente trabajo de apropiación fue la ya tantas veces mencionada serie colectiva *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp* (fig. 48)⁴⁵⁴ que intercala, entre sus lienzos, tres reproducciones de obras duchampianas acometidas, según sabemos⁴⁵⁵, por el también pintor integrante de la Figuración Narrativa, Fabio Rieti, pero no declarado autor del proyecto. Se trataría de meras réplicas —su reproducción es fidedigna— si no fuera porque forman parte de un conjunto mayor que trastoca su significado y las convierte en imitaciones burlescas.

⁴⁵³ Ver p. 103.

⁴⁵⁴ Ver pp. 136-140.

⁴⁵⁵ F. Di Rocco, y M. Sager, *Eduardo Arroyo*, Col. «Polychrome», Ides y Calendes, Neuchâtel, 2011, p. 93.

En tal caso, el pastiche sirvió a los tres autores firmantes, Aillaud, Arroyo y Recalcati, para desacreditar obras conceptuales que no eran de su admiración por su simpleza iconoclasta frente a la virtualidad de la pintura al óleo.

Caso similar comportan las obras que Arroyo dedicó en solitario a la caricaturización de Joan Miró (*Miró rehecho o las desgracias de la coexistencia*), ya abordadas en el capítulo «Arroyo contra el arte», en las que reescribe trabajos emblemáticos del artista catalán, manteniéndose las composiciones originales para que puedan ser reconocidas: *España te miro en el culo* (1967), *España te Miró (España yo te veo)* (1967), las cabezas *Sama de Langreo (Asturias)*. *La mujer del minero Pérez Martínez*, *Constantina (llamada Tina) es rapada por la policía* (1967-1968) y finalmente *Interior español I. Madrid, 31 de enero 1967. El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía* (1967)⁴⁵⁶. Aquí, el Arroyo-pasticheur deviene Arroyo-corrector de estilo, al enmendar la plana a Miró por eludir en sus obras la opresión franquista, siendo como era el paradigma de la izquierda artística y estando, como estaba, en medio del escenario del horror. Seguimos dentro de las versiones de pastiche como parodia.

Parece que los veranos estimularon la veta pastichista de nuestro pintor, pues en el estío de 1970 llevó a cabo, cerca de Roma, la modificación del retrato *Don Sebastián de Morra* de Velázquez (fig. 56). Arroyo se apropió del realismo del maestro sevillano para denunciar en clave de solfa cómo, a su entender, el narcisista de Dalí se había aprovechado de la realidad española. Según nos cuenta, al insertar los rasgos del ampurdanés en la copia puso especial esmero en enderezar los extremos de su bigote, de por sí dalinianos ya en el original⁴⁵⁷. De manera que *Retrato del enano Sebastián de Morra, bufón de corte, nacido en Figueras en la primera mitad del siglo XX* (1970), es un homenaje y parodia a la vez, un Velázquez-Dalí. Claro que la observación atenta y el esmerado escrutinio que precisa semejante trabajo no supuso ningún esfuerzo para Arroyo, que siempre ha tenido a Velázquez como a su padre espiritual. Con él conversa cada vez que visita el Museo del Prado⁴⁵⁸. Técnicamente hablando, esta obra no presenta la fidelidad estilística, con respecto al modelo copiado,

⁴⁵⁶ Ver p. 144.

⁴⁵⁷ E. Arroyo, «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 64-65.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, pp. 61-71.

que comportan los pastiches anteriores. Para cargar más las tintas, nuestro pintor adoptó una manera paródica o burlesca.

Dejemos de lado las intervenciones sobre obras de maestros del arte español y francés, con las que Arroyo inauguró la técnica del pastiche, para abordar su proyecto pictórico de mayor envergadura —no solo en el terreno del libre juego de la tergiversación, sino en el conjunto de su carrera profesional— vinculado a un artista holandés. Me refiero a *Ronda de noche con porras* (fig. 87) de 1975-1976, una reproducción, idéntica en dimensiones, de la monumental *Ronda nocturna* (1642) de Rembrandt, cuya ejecución en cuatro meses coincidió con la lenta agonía y muerte del general Francisco Franco —seguida por la radio— y con la estancia de nuestro autor en Berlín Occidental invitado por la Academia de Bellas Artes de la ciudad.

Antes de entrar en detalles, conviene advertir que este pastiche es fruto del impacto que siempre tienen en Arroyo los temas de actualidad. Por una parte, semanas antes de su traslado a Alemania, en septiembre de 1975, un desequilibrado mental había apuñalado la obra haciéndole numerosos cortes en zig-zag,⁴⁵⁹ Por otra, las noticias del estado de salud del dictador y los augurios sobre el futuro de España copaban los medios radiofónicos. El concurso de ambos hechos en la mente de Arroyo dio como resultado esta emulación del genio de Leiden por primera y última vez.

La réplica de esta célebre obra resultaba perfecta para parodiar de nuevo la relación entre el arte y el poder, o, mejor dicho, el servilismo del arte al poder, que tanto interés despertaba en Arroyo como pintor político. El cuadro original presentaba dos anécdotas que atentan contra el concepto mismo de pintura. En primer lugar, el dinero había mediado en la configuración de la escena. Rembrandt representó a pudientes comerciantes burgueses en actitud heroica como si fueran guerreros —sus vestiduras relucientes, sin embargo, nos advierten de la falacia— en virtud de los florines que hubieran pagado para su inclusión. A mayor caudal más cercanía con el espectador. Y después, en su vida material, la obra resultó ser amputada en sus dos extremos laterales para hacerla entrar en el ayuntamiento de Ámsterdam, una completa irresponsabilidad de sus patronos, hombres poderosos del arte. Y, por añadidura, la atmósfera nocturna conferida al cuadro por la oxidación y el deterioro se ajustaba a la visión de Arroyo sobre la España de entonces⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ D. Bozo y G. Gassiot-Talabot, *Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 33.

⁴⁶⁰ F. Calvo Serraller y M. Zugaza, *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, op. cit.



[FIG. 87] *Ronda de noche con porras*, 1975.
Óleo sobre tela, 375 x 717 cm.
Colección particular

En consecuencia, el autor hizo un pastiche que simultáneamente tiene todo y nada que ver con el original. Lo recreó con riguroso escrúpulo concediéndose también su modificación arbitraria: «... el cuadro es comparable a cuando se ve en el periódico el juego de los “siete errores”. A partir de cierto momento el cuadro parece que es una copia, seguramente mal hecha, pero no se ve lo que está cambiando...»⁴⁶¹. Sustituyó el noble armamento de los soldados, mosquetones y espadas, por burdas armas, las matracas y las porras con las que la policía española reprimía a los insurrectos, representadas en lenguaje de tebeo. También restituyó las dos mutilaciones laterales del original con sendas escenas crepusculares de la ciudad de Madrid, el albor y a caída del sol, como reflejo metafórico del cambio histórico que estaba a punto de fraguarse⁴⁶².

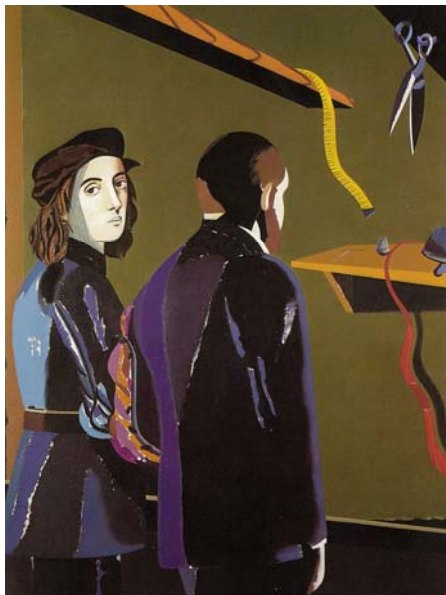
Después de esta extenuante tarea, Arroyo se cansó de intervenir físicamente en la historia del arte y abandonó momentáneamente la tarea de pintar la pintura.

En 1979 sorprendió de nuevo al público con el pastiche *Rafaello e Andrea del Sarto*, inspirado en el *Autorretrato* (1506) de Rafael, cuya versión tituló igual (fig. 88),

⁴⁶¹ E. Arroyo, «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (Ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 75.

⁴⁶² A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 254-255.

para hacer honor al presunto inventor de la palabra *pasticcio*, el pintor Andrea del Sarto, quien al parecer empleó el término para la copia que realizó del retrato del Papa León X de Rafael para ofrecérsela a Federico II de Gonzaga⁴⁶³.



[FIG. 88] Rafael y Andrea del Sarto. Óleo sobre tela, 1979.
Óleo sobre tela. 130 x 97 cm.
Galleria Gastaldelli Arte Contemporanea, Milán.

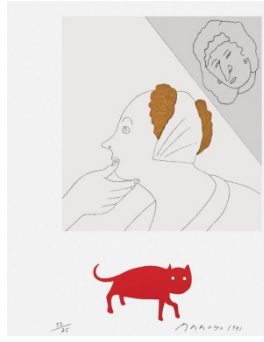
Como decimos, Arroyo había abandonado el pastiche, el rehacer cuadros famosos. Sin embargo, en 1991, una invitación del Museo del Prado para interpretar sus obras maestras junto a otros once artistas significativos del arte español del momento le llevó, sin darse cuenta, a abrir de nuevo la veda. Partiendo de un ciclo de conferencias⁴⁶⁴, el proyecto titulado *Del Museo del Prado visto por doce artistas contemporáneos* consistió en la realización de cuatro grabados, por parte de cada creador participante, inspirados en dicha colección. El pintor madrileño acometió así los pastiches titulados *Vanitas* (fig. 89), a partir del homónimo cráneo sobre el libro de Jacques Linard; *La criada de Teniers* (fig. 90), heredera obviamente de *El viejo y la criada* de David Teniers; *Cleopatra* (fig. 91), recreación pictórica de la escultura clásica *Ariadna*; y *Retrato del enano Sebastián de Morra, nacido en Cadaqués en la primera mitad del siglo XX* (fig. 92), cuya historia ya conocemos.

⁴⁶³ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., p. 72.

⁴⁶⁴ Recopiladas en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit.



[FIG. 89] *Vanitas*



[FIG. 90] *La criada de Teniers*



[FIG. 91] *Cleopatra*

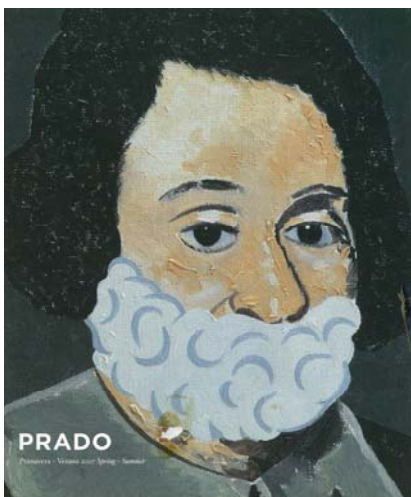


[FIG. 92] *Retrato de Sebastián de Morra*

En este caso, Arroyo intervino obras de la tradición mediante un lenguaje sintético que prescindía de los elementos, a su juicio, superfluos o marginales para la comprensión del tema. En cada una de ellas redujo la carga de significado a escasos símbolos. Aquí se emplea el pastiche como un puro juego de modificación. En cualquier caso, este ejercicio demuestra su dominio de la técnica de la estampación: era plenamente consciente de la gramática sintética que requiere dicho medio expresivo.

Tomemos como ejemplo la *Vanitas* en el que renunció al clavel metido en agua, uno de los tres elementos de la naturaleza muerta, para añadir otro más caricatural y expresivo, como es un cirio encendido sobre el casco de la calavera⁴⁶⁵. Y aquí de nuevo el autor se manifiesta en contra de las modas, pues decir que pintar calaveras en las postrimerías del siglo XX no estaba en boga; es más, asustaba. Como ocurre hoy día, hace huir al comprador y causa aversión al espectador. Sea como sea, a Arroyo le fascinan los cráneos por su sorprendente fuerza plástica, pues lo cuentan todo de la vida y la muerte.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 63-64.



[FIG. 93] *El barbero del Papa*, 2003.
Óleo sobre tela, 33 x 24 cm.
Colección particular.



[FIG. 94] Velázquez, *Retrato de Ferdinando Brandani*,
1650. Óleo sobre tela, 48,3 cm x 44,4 cm.
Museo Nacional del Prado

En esta misma línea, está su pastiche del retrato velazqueño *Ferdinando Brandani* (fig. 94), que con el título de *El barbero del Papa* (fig. 93) realizó en 2003 dentro del diario pictórico *Un día sí y otro también*, en la fecha en la que apareció en los medios la adquisición de esta pieza por parte del Museo del Prado. Entonces se creía que el efigiado era Michelangelo Augurio, el barbero del papa Inocencio X. Así, Arroyo enmudeció al personaje cubriendo la parte inferior de su cara con abundante espuma de afeitar⁴⁶⁶.

En 1994, el interés sobre otra obra del pasado, *El Ángelus* (1857-1859) de Millet, y su reflexión en torno a lo que no está representado en el cuadro, le llevó de nuevo a la práctica del pastiche. De él Arroyo hizo una radiografía pictórica para la Bienal de Venecia de 1994, que tituló igual (fig. 95). Su punto de partida es la relación obsesiva que Salvador Dalí mantuvo con esta pareja de campesinos. El creador catalán, además de dedicarles media decena de reproducciones de desigual fortuna, de escribir el libro *El mito trágico de El Ángelus de Millet* (1932-1935) en francés y después el guion de una película que no se llegó a realizar, *La carretilla de la carne*, se molestó en pedir al servicio técnico del Louvre una radiografía del original para cerciorarse de que en medio de esta dramática pareja de paisanos estuvo un día pintado el ataúd del hijo que les falleció. Pese a que las teorías acerca de la ubicación del

⁴⁶⁶ E. Arroyo, *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado*, op. cit., pp. 10-11.

cuerpo del niño son dispares, esto es lo que está «enterrado» en el cuadro y no podemos ver⁴⁶⁷.



[FIG. 95] Ángelus, 1995.
Óleo sobre tela. 300 x 300 cm, 1992.
Colección particular.

Así pues, en su delirante pastiche Arroyo hizo implícitas las desviaciones realizadas por Dalí. En tono burlesco, convirtió los rostros de los protagonistas en «zafias caricaturas de monstruosos campesinos extraterrestres, y tampoco salvó de la quema al niño que, encaramado sobre las espaldas del padre, participa de la repulsiva poética del mundo rural»⁴⁶⁸. Para más señas, los varones portan el bigote de Dalí. No obstante, lo más sorprendente está en el suelo sobre el que se apoyan las figuras que, como si fuera visto por rayos X, se hace transparente a lo que alberga en sus entrañas: insectos, fósiles, setas, gnomos, cucarachas, saltamontes... La gama de colores es deudora de la sorda paleta española: ocre, sienas, verdes...

Esta no era la primera vez que Arroyo recurría al Ángelus. En *Saul Steinberg en la sombra de la pirámide* de 1974 (fig. 103), insertó una pequeña cita de la pareja de agricultores⁴⁶⁹.

Resultó ser que la vacuna «anti-pastichista» activada tras el desfallecimiento propiciado por su *Ronda de noche con porras* tampoco le inmunizó frente al lienzo romántico por antonomasia, *Ophelia* (1851-1852), de John Everett Millais. Arroyo

⁴⁶⁷ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 96-100.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁶⁹ Ver pp. 191-192.

acudió a la modelo del pintor británico, Elisabeth Siddal (también Lizzie Sidhal), y al paraje fluvial que la enmarca como personaje de la obra teatral *Hamlet* de Shakespeare para evidenciar nuevamente las relaciones entre arte y vida. Su composición, un díptico de 2001 titulado *Elisabeth Siddal* (fig. 96), está presidida por un ramaje tétrico alusivo a la fatal anécdota que arrebató la vida a la musa de los pintores prerrafaelitas, y mujer de Dante Gabriel Rosetti. Recordemos que Siddal padeció una terrible neumonía, a causa de ser obligada a posar durante horas en una bañera, que le causó la muerte dos años después; y que, según cuenta la leyenda, tras ser sepultada, Rosetti la desenterró para recuperar unos manuscritos poéticos que había confiado a su tumba. Esta es la razón por la que Arroyo enfrentara en su obra las efigies del autor del original y del posesivo esposo de la joven, Millais y Rosetti, con expresiones un tanto vampíricas. En la otra parte del díptico, la dramática figura femenina ha quedado frivolizada en un grupo de cabezas que la muestran con diferentes modelos de elegantes sombreros. De nuevo nos encontramos ante otra anécdota, pues Siddal, al ser de clase baja, trabajó en una tienda de sombreros hasta que fue descubierta por un pintor que la tomó como modelo. Arroyo construyó la escena con el pulcro estilo de los prerrafaelitas.



[FIG. 96] *Elisabeth Siddal*, 2000.
Óleo sobre tela, 202 x 462 cm.

Poco después, la ilustración de los cinco primeros libros de la Biblia para la editorial Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores puso a Arroyo en la pista del artista Alberto Durero y de sus cuatro grabados más célebres, los cuales le dieron pie a realizar, entre 2002 y 2004, los monumentales cuadros de *El caballero, la muerte y el*

diablo; *San Jerónimo*; *La leyenda de san Eustaquio*; *Melancolía*, y *La gran prostituta de Babilonia*. Practicó la técnica del *puzzle* de iconos o estereotipos incongruentes entre sí, obteniendo como resultado composiciones integrantes y misteriosas, a la vez que decorativas y alegóricas⁴⁷⁰. En este caso, tenemos que hablar de pastiches-homenajes que practican la síntesis pictórica sobre los intrincados aguafuertes del pintor alemán.

San Jerónimo, símbolo del escritor que se aparta del mundo para estar mejor en él, siempre ha obsesionado a Arroyo como posible emblema de su vocación literaria. Simplifica la recargada sencillez de su estudio, de escenografía barroca, a unas cuantas señales imprescindibles. En el caso de *La gran prostituta de Babilonia* (fig. 97), centra la composición en cómo personificar las seudoreligiones y los poderes corruptos de la Iglesia.

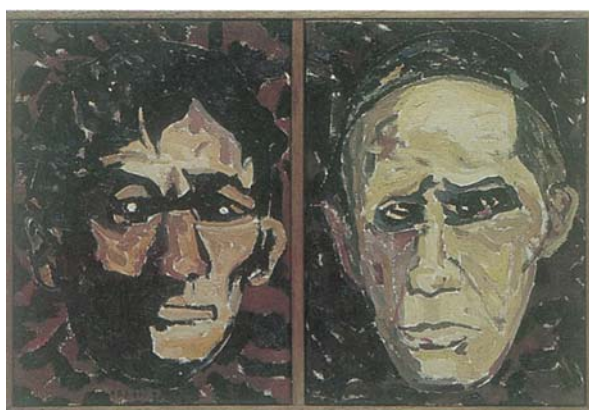
En este momento, la admiración por otro pintor de Madrid como él también le llevó necesariamente al terreno del pastiche. Se trata de José Gutiérrez Solana (1886-1945), un pintor afín a Eduardo Arroyo por lo literaria que es su obra y por la necesidad manifiesta que tuvo de contar el espectáculo de la vida —prostitutas, toreros, arzobispos, carnaval...—. Nuestro artista lo festeja llevando a cabo un doble retrato pastichista, *El boxeador y el cura. Un día dentro, un día fuera* (fig. 98) de 2004, evocador de los óleos de su predecesor: *El boxeador* (1926) y *El cura de la aldea* (1923). De ellos únicamente sustrae el rostro de sendos protagonistas para reproducirlos según la paleta y el expresivo estilo solanesco. Son dos efigies que en sus obras originales, por diferentes motivos, se muestran poderosas, desafiantes y crueles: en el circo de la vida y la muerte que es el ring, el púgil se encara retador a su audiencia ibérica, tras vencer un combate; mientras que el cura, considerado el ganador en la historia de España, también mira con rictus triunfante y cruel al espectador. Para Arroyo, ambas figuras son la misma persona, tienen la misma mirada y los mismos rasgos⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁷¹ *Ibidem*, pp. 92-93.



[FIG. 97] *La prostituta de Babilonia*, 2003.
Óleo sobre tela, 220 x 180 cm.
Galería Álvaro Alcázar, Madrid



[FIG. 98] *El boxeador y el cura. Un día dentro, un día fuera*, 2004.
Óleo sobre tela, 33 x 48 cm.

En 2011 nuestro pintor ha presentado su última serie de pastiches, *Lucha de Jacob y el ángel* (fig. 99), dedicada a reinterpretar el monumental fresco de Eugène Delacroix conservado en la parisina iglesia de Saint-Sulpice, *Lutte de Jacob avec l'Ange*, 1855-1865 (fig. 100). Arroyo convierte el forcejeo entre ambos personajes en un asalto de boxeo, en una danza de atletas cuerpo a cuerpo. De hecho, acompañó la exposición celebrada en la galería Louis Carré & Cie en 2012 con un texto que rememora legendarios combates pugilísticos y entrelaza las vivencias de estos luchadores con los sacrificios del pintor. En él nos recuerda los años empleados por el

maestro francés entre las paredes húmedas y sombrías de la Chapelle des Anges para conquistar, centímetro a centímetro, la superficie pictórica, bajo los efluvios tóxicos del pigmento blanco de plomo⁴⁷².



[FIG. 99] *Lucha entre Jacob y el ángel*, 2011.
Óleo sobre tela, 180 x 220 cm.



[FIG. 100] *Delacroix, La lutte de Jacob avec l'ange*, 1865,
Église Saint-Sulpice, París.

Para Arroyo, este gran pintor histórico, además de boxeador de la pintura era también un *peintre menteur*, como, de hecho, titula alguna obra de este conjunto. Para que no hubiera dudas al respecto, en una ocasión rememoró la búsqueda de belleza del pintor francés de la siguiente manera:

Recuerdo a Delacroix y sus recetas, sus astucias, sus argucias... en sus cócteles de colores, en sus sabias dosificaciones que tan útiles me hubieran resultado en la circunstancia: Mezclar sobre la paleta misma los tonos claros de cadmio, bermellón y blanco. Y de otra parte bermellón y blanco. Añadir a éste último tierra de Cassel, o un poco más de bermellón. He aquí lo que me hubiera sugerido al oído el autor de *La Lucha de Jacob contra el ángel*... o quién sabe si, con aire distraído e indiferente, no

⁴⁷² E. Arroyo, «La lutte de Jacob et l'Ange», *Eduardo Arroyo. La lutte de Jacob et l'Ange*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2012.

me hubiera ordenado: para los brillantes, un tono muy bueno y fácilmente aplicable: tierra verde y malva claro (cobalto, laca y blanco)...⁴⁷³.

Nuestro pintor no es amigo de lo fácil, ni de los efectos superficiales en los cuadros. Para él la técnica ha de supeditarse siempre al significado del cuadro.

⁴⁷³ E. Arroyo, «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 63.

7.- GRANDES MAESTROS, GRANDES AMIGOS

En 1973-1974, tras volver de su estancia italiana e instalarse en su nuevo estudio de La Ruche, Arroyo continuó ahondando en la condición del pintor, por medio de una serie de retratos dedicada a sus amigos pintores más próximos y, por tanto, compañeros de destino. El conjunto alcanzó tal volumen que en la primavera de 1974 celebró la muestra monográfica *Portraits* en la galería Karl Flinker de París⁴⁷⁴.

Amante de la historia y el relato, el autor manejó diferentes formatos, materias y técnicas para revelar las vidas de sus pares —Gilles Aillaud, Francis Biras, Jean Hélion, Aldo Mondino, Saul Steinberg, Valerio Adami, Guy de Rougemont y Bruno Bruni— en conformidad con su personalidad con el mínimo de medios icónicos posibles⁴⁷⁵.

A sus palabras nos remitimos para ver la dimensión introspectiva que alcanzaron sus retratos cuyos modelos son quienes guían a la obra e inciden en su resultado: «Un retrato debería ser la imagen de un personaje, como la de un acontecimiento, el *still-life*, o el paisaje que caracteriza a su universo, destacar lo imperceptible y sugerir lo inmaterial»⁴⁷⁶.

A su modo de ver, un retrato debe ser intemporal pues, si bien es cierto que engloba una parte visible y otra más recóndita o literaria, es esta segunda la que ha de resaltarse para dar cuenta de que se conoce al modelo. Así se comprende que los medios técnicos e icónicos deban plegarse siempre a dicho fin. Una vez más confirmamos que Eduardo Arroyo se mueve en una pluralidad idiomática que de continuo confunde su propio metalenguaje.

En esta amplia reflexión sobre el papel del pintor, Arroyo no se ha limitado a pintar a los personajes afines de su entorno inmediato, sino también a representar a amistades espirituales con las que ha trabado una relación artística íntima. Así nos confiesa lo enriquecedor de estos vínculos: «Creo a mis años conocer mis influencias. Picasso y Léger me han mostrado lo que debería ser el comportamiento de un artista. El contacto casi diario con Gilles Aillaud me ha sido y es indispensable y mi pintura

⁴⁷⁴ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 180.

⁴⁷⁵ P. Astier, *Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 55-56.

⁴⁷⁶ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 179-180.

no se puede comprender sin Picabia, De Chirico y Derain. La influencia determinante es Velázquez»⁴⁷⁷.

Unos y otros pintores han sido los cómplices, los instigadores, o, si se prefiere, los maestros que ha tenido nuestro artista para articular los combates que ha librado con la historia. Recordemos que, aunque las estrategias de lucha han sido dispares, el objetivo siempre ha sido el mismo: legitimar la pintura como forma de expresión moderna.

Sus pares

Demos comienzo, pues, al repaso de sus iguales con el pintor francés Jean Hélion (1904-1987), uno de los pocos artistas que cuando Arroyo llegó a París en el año 1958 hacía figuración, y lo que era aún más insólito: su pintura explícita y naturalista era el viaje de retorno de una práctica abstracta prolongada durante más de una década.

Parece que fue Gilles Aillaud quien propició la presentación entre Hélion y nuestro artista en el año 1962, momento a partir del cual se convirtió en referencia de primer orden y conversador asiduo para este tándem de jóvenes artistas narrativos que buscaban modelos en los que edificar su intempestiva concepción pictórica⁴⁷⁸.

En efecto, Hélion era una figura antagónica para los artistas de vanguardia del siglo XX ya que, tras haber sido uno de los abanderados más activos de la abstracción geométrica, en los años treinta, repudió tajantemente la autonomía de las formas para volver a la figura humana. Por el contrario, esta condición de desertor de la indiferencia lo convertía, a ojos de la Figuración Narrativa, en un auténtico visionario⁴⁷⁹.

Arroyo quiso dar cuenta de tan atrevida trayectoria por medio del retrato doble *Jean Hélion fugitivo, en camino de Poméranie a Paris* (fig.101) en 1974. Se trata de un breve relato formado por dos capítulos que sintetiza el cambio existencial operado en el protagonista: el regreso a París de su internamiento en un campo de concentración alemán, tras ser detenido en la Segunda Guerra Mundial⁴⁸⁰. Un retorno

⁴⁷⁷ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 136.

⁴⁷⁸ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 158-159.

⁴⁷⁹ C. Millet, *L'Art contemporain en France*, op. cit., p. 75.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

que le había convertido en testigo de la sociedad. La primera escena aporta el origen de esta marcha a pie. Hélión aún lleva en un imperdible el número del Stalag o campo de prisioneros de guerra en el que estuvo cautivo en el norte de Polonia. Su complementaria, Hélión de espaldas, se refiere al destino del viajero en busca de libertad al incluir en el horizonte una minúscula torre Eiffel. La condición de pintor se hace patente en la mochila, de cuyo bolsillo sobresalen unos pinceles y una caja de color.



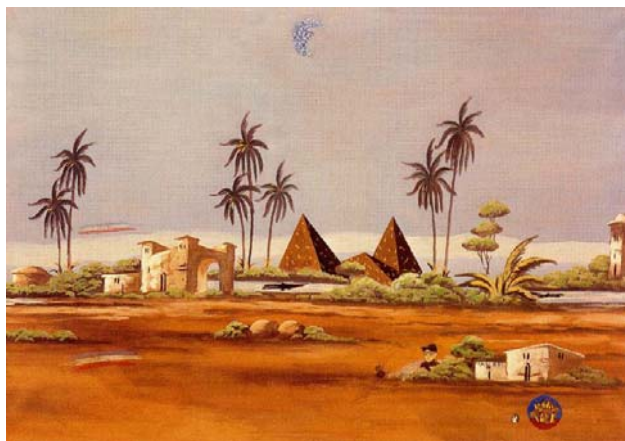
[FIG. 101] *Jean Hélión fugitivo, en camino de Poméranie a Paris, 1974.*
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Centre Georges Pompidou, París.

Mediante esta propuesta, Arroyo confiesa la dificultad de evocar una obra pictórica tan amplia como la del efigiado. El protagonista se nos muestra de cara a la realidad más perturbadora y de espaldas a lo que va dejando tras de sí, entre otras cuestiones su ejercicio abstracto de la pintura. Sin duda, el suyo fue un caso excepcional.

Mayor que él también en edad y víctima de un campo de exterminio fue el dibujante e ilustrador americano de origen rumano Saul Steinberg (1913-1999), con quien Arroyo mantuvo una profunda amistad a distancia desde que lo conociera en Nueva York, en 1972. Un año después quiso perpetuar la complicidad entablada entre ambos con la serie *Saul Steinberg, a la sombra de las pirámides* (fig. 102 y 103). La técnica elegida para evocar al célebre autor de las portadas del *New Yorker*, que había «pasticheado» hasta la saciedad la América que lo acogió⁴⁸¹, fue precisamente el

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 151.

plagio pictórico de una fotografía enviada por este con ocasión de un viaje a Egipto con su mujer, y en la que aparecía montado a camello con las pirámides como telón de fondo⁴⁸². Sobre este motivo también «pasticheó» su manera de dibujar instantáneo y naif con la técnica del *gouache*. En estos paisajes egipcios de arena y palmeras, Arroyo jugó con la idea tópica de lo oriental: tan pronto concibió las pirámides como si fueran sándwiches, producto *fast-food* estadounidense por antonomasia, como insertó apariciones inesperadas, entre ellas el propio busto de Steinberg entre matorrales y con una gorra tan del gusto de los americanos, un diminuto *Ángelus* de Millet —que Steinberg había reinterpretado en varias ocasiones—, o el símbolo de *air mail* sobre la bandera francesa⁴⁸³.



[FIG. 102 y 103] Saul Steinberg a la sombra de las pirámides.
Óleo sobre tela, 108 x 153 cm, 1974. Colección particular.

⁴⁸² VV. AA., *Bazar Arroyo*, cat. exp., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012.

⁴⁸³ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, cit, p. 72.

Además del exilio y su vocación literaria, los dos amigos autodidactas se habían forjado la misma idea de creación plástica, ante todo como un medio de comunicación libre, sarcástico y punzante. En definitiva, difícilmente clasificable.

Alusivo a ese mundo oriental que toda una generación veneraba entonces en Occidente, es también la obra *Retrato del pintor Francis Biras disfrazado como Pierre Loti con su perro Vamos* (fig. 104) de 1973. En este caso, la técnica escogida para presentar al pintor más exótico y viajero de todos sus amigos, e igualmente víctima del exilio como él, fue la marquetería. Arroyo hizo varios bocetos en papel con lápices de colores para que un ebanista lo ejecutara. De ello resultaron tres prototipos, de los cuales solo uno se conserva⁴⁸⁴. Las maderas africanas y de América del Sur daban excepcionales matices a su ecléctico vestido asirio-babilónico. El resto del significado lo contiene el título: *Biras se hace pasar por el escritor francés Pierre Loti* (1850-1923) que, como autor y modelo a menudo comentaban, era un dandi fanático de los disfraces. En su casa de Normandía tan pronto se disfraza de jeque árabe, como de mandarín⁴⁸⁵. Era víctima de su torre de marfil. Recordemos que Biras, junto con Arroyo, había sido en los años anteriores, en el Salón de la Joven Pintura, uno de los más tenaces luchadores contra la autonomía de la historia del arte y, por ende, gran defensor del trabajo conjunto. Colaboró con el trío Aillaud, Arroyo y Recalcati como modelo de la obra colectiva *Un pasión en el desierto* (sus rasgos dieron figura al militar napoleónico) y como autor, junto a más artistas, en la pintura *La datcha* (1969).

Y de este chamán o histrión disfrazado en un material tan poco convencional como la marquetería, pasamos al torero *Aldo Mondino, pintor* (fig. 79) de 1973, una figura metafórica creada por Arroyo para ahondar en los obstáculos y los retos que ponen a prueba al pintor comprometido, dentro de la reivindicación que hace de la verdad del arte. Al igual que en la anterior obra, aquí el disfraz se convierte en un fetiche que posibilita el viaje a un mundo de fantasía.

En lo que respecta al tributo que Arroyo rindió en 1973 a Gilles Aillaud, caso igualmente excepcional de pintor conectado con el mundo circundante, ya hemos tratado el óleo titulado *Gilles Aillaud observa la realidad desde un agujero al lado de*

⁴⁸⁴ VV.AA., *Bazar Arroyo*, op. cit., p. 18.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

un colega indiferente (fig. 65)⁴⁸⁶ dentro del conjunto de los «pintores ciegos». En él veíamos cómo Arroyo manipuló la célebre imagen fotográfica de Cartier-Bresson, *Brussels* (1932), para situar a su amigo y cómplice en contraste con un pintor cegado por su propia pintura. Se trata de una metáfora imperecedera del pintor como cronista de mundos secretos que quedan ocultos al espectador. Arroyo admiraba al pintor francés sin reservas. De hecho, fue uno de los pintores que le impactaron⁴⁸⁷.



[FIG. 104] *Retrato del pintor Francis Biras disfrazado de Pierre Loti y su perro Vamos, 1973.*
Marquetería, 195 x 119 cm, 1973. Colección particular.

La pareja de óleos de escala antropométrica, *Retrato de Camilia y Valerio Adami* (fig. 105) de 1974, nos muestra a su amigo, el pintor Adami, como un pequeño burgués acomodado en un sillón de felpa y ataviado con prendas de *sport*, además de gorra. Su mujer lo respalda de pie y en la segunda de las dos composiciones también desvía su mirada noventa grados a su derecha, quedando ambos de perfil. Esta variación en el interior de un cuadro fijo está en relación con el procedimiento pictórico de Adami. Solo cobra sentido cuando reparamos en que era un pintor crítico con la historia, la cual quería contemplar desde diferentes ángulos. En consecuencia,

⁴⁸⁶ Ver pp. 157-158.

⁴⁸⁷ A. Anaut, *Exposición individual. 24 horas con Eduardo Arroyo*, op. cit., p. 307.

Arroyo quiso que la técnica empleada para dicho homenaje también trata de buscar la objetividad, es precisa y detallista⁴⁸⁸.



[FIG. 105] *Camila y Valerio Adami*, 1974.
Óleo sobre tela, 200x180 cm.
Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.

Un cuadro que define más recientemente a sus amigos es el *Martirio de San Sebastián* (fig. 106)⁴⁸⁹ de 1999, como sabemos una de las escenas más repetidas de la pintura occidental desde la Antigüedad. Pese a su temática, esta composición no es precisamente un cuadro religioso, como ponen de manifiesto los calcetines del santo mártir que protege de la peste. Recurre a él por su poder evocador. El patrono de Cadaqués es aseteado por Guillermo Tell —un nuevo guiño a Dalí—, mientras dos personajes salidos del muro, Marco del Re y Guy de Rougemont, antiguos compañeros de Arroyo en París, observan divertidos el espectáculo⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ A. Zweite, «Retratos de Amigos», en VV. AA., *Eduardo Arroyo 1962-1982, 20 años de pintura*, op. cit., p. 60.

⁴⁸⁹ El primer martirio de San Sebastián que realizó Arroyo fue en 1995, un cuadro de grandes dimensiones que tiene a su hijo Pimpi como modelo.

⁴⁹⁰ F. di Rocco, «La nuit espagnole à Saint-Rémy», *Eduardo Arroyo. La nuit espagnole*, cat. exp., Musée Estrine, Saint-Rémy-de-Provence, 2014, p. 20.

A Rougemont, a quien Arroyo había retratado de espaldas en los setenta como artista que pasa desapercibido para estar muy presente⁴⁹¹, le dedicó un texto en 1988 con el que expresó su admiración hacia el eclecticismo de su trabajo, o, si se prefiere, a su ideal de artista: «Rougemont, curioso e insatisfecho, lucha contra el tedio que amenaza a los pintores en la intimidad de sus talleres, con la complicidad melancólica de las sombras, y combate el miedo al poner en tela de juicio el trabajo propio, dando así salida a unas ideas que, de forma, quedarían encerradas en el dominio de lo imaginario y la abstracción, sin realidad, sin nombres, sin existencia»⁴⁹².



[FIG. 106] *El martirio de San Sebastián*, 1999.
Óleo sobre lienzo, aluminio y latón, 314 x 414 cm.
Collection Galerie Louis Carré & Cie, París.

Admiración secreta fue la que, a diferencia de las anteriores, profesó al poeta y pintor belga Henri Michaux (1899-1984), como ponen de manifiesto los dos retratos que le dedicó en 1989, hoy día uno extraviado y el otro en posesión del autor. No podía ser de otra manera para una figura de la singularidad y apasionamiento de Michaux, que se declaraba, en sus innumerables escritos testimoniales de viajes, desenfrenado reportero de la vida. No obstante, Arroyo apenas lo conoció durante sus años juveniles en París⁴⁹³.

⁴⁹¹ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», en *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 179.

⁴⁹² E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 146-147.

⁴⁹³ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., pp. 58-59.

Qué duda cabe que dentro de este primer grupo de artistas conocidos del pintor, con los que tuvo un contacto real, nos dejamos a personas en el tintero, por el simple hecho de no verlas representadas en sus cuadros. Es el caso del también pintor iconoclasta y perspicaz defensor de la pintura al óleo Alfred Courmes (1898-1993), a quien Arroyo dedicó una mención en *Sardinas en aceite*, «Alfred Courmes en el barrio perdido de Manaos»⁴⁹⁴, y cuya figura ha reivindicado recientemente en la muestra comisariada en Madrid, *La oficina de San Jerónimo*.

Arroyo, en calidad de exiliado y de artista nómada, tanto desde un punto de vista geográfico como conceptual, contempla la amistad como un acontecimiento imprescindible para la vida que ha de ser puesto a prueba para su permanente renovación. Su idea de amistad, por consiguiente, es amplia, pero primordialmente dinámica, nutritiva y expansiva. Se debe a sus amigos por ser quienes le posibilitan nuevos mundos y le abren a nuevas perspectivas. Por ello, además de pintar a sus amigos, ha pintado con ellos. Y aquí cabe destacar que sus primeros pasos en materia pictórica estuvieron determinados por su naturaleza grupal. Basta con recordar que el radical conjunto de *L'Abattoir* (1963) abrió un intenso periodo de proyectos colectivos de amplia repercusión, como fueron las series llevadas a cabo a partir de 1964 con sus dos mayores cómplices, Gilles Aillaud y Antonio Recalcati, las importantes alianzas fraguadas en el seno del Salón de la Joven Pintura con artistas vinculados a la Figuración Narrativa, o la culminación de estas proclamas conjuntas político-artísticas con las manifestaciones de *Le mural collective de Cuba* (1967), el *Atelier Populaire* de Mayo del 68 y su última acción conjunta *Realité quotidienne des travailleurs de la mine* (1971).

En este sentido, hay que aludir a la pandilla secreta de los «Canguros», en la que Arroyo ha buscado la complicidad en el disfrute, lo cual también requiere buena dosis de inteligencia.

⁴⁹⁴ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., pp. 114-117.

Sus maestros

«Aunque pueda parecer ridículo, merece la pena observar la vida y la conducta de los abuelos, de nuestros mayores, sí, de nuestro maestros. Intentar comprender lo que eran y cómo vivían todos los viejos artistas ya desaparecidos me parece una necesidad inapelable»⁴⁹⁵.

Como decimos, Arroyo también ha tenido la capacidad de familiarizarse íntimamente con desconocidos, con figuras de tiempos pasados a las que también ha considerado sus amigos, entendida la amistad en el sentido alimenticio al que nos estamos refiriendo. Y lo que entraña mayor dificultad, tratar de comprenderlos. De ellos habla a lo largo de su carrera sin la menor traba o dificultad.

Comencemos con quien refleja más veteranía en la obra de Arroyo: el maestro Diego Velázquez (1599-1660). Antes de marchar a París, el joven Eduardo ya pudo conversar con él en las entonces poco concurridas salas del Museo del Prado. Entre estos muros blindados contra la pobreza intelectual y la represión del Madrid franquista, se confrontó con la eternidad de la pintura. Velázquez le mostraba cómo no había «sepultura posible para la pintura»⁴⁹⁶ y cómo esta era capaz de trascender cualquier momento histórico por oscuro que fuera. Si el Prado era un islote de excepción, era por el poder de las imágenes pintadas que contenía.

En el primer cuadro que Arroyo dedicó a esta referencia primaria en su obra en 1964, *Velázquez, mi padre* (fig. 1), se figura como un bebé monstruoso cubierto de polvos de talco en brazos de un padre pintor que se muestra grave e impertérrito ante el angustioso panorama de la Guerra Civil. Lo desconcertante de esta criatura enajenada, con una boba expresión filial es que su cabeza no corresponde a la de un infante de corta edad, sino a la testa de un hombre de veintisiete años, las primaveras que por entonces tenía el autorretratado. Es como si el genio sevillano, que porta en su otra mano una paleta de color vacía, en el papel tutor espiritual, le hubiera salvado de la impotencia y el drama de verse impedido para tener un crecimiento normal en semejante atmósfera dictatorial, máxime siendo huérfano de padre desde los seis

⁴⁹⁵ E. Arroyo, *Minuta de un testamento. Memorias*, op. cit., p. 179.

⁴⁹⁶ E. Arroyo, «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 69.

años⁴⁹⁷. Arroyo sostiene que este cuadro es una autoironía que expresa su pasión, «siempre sorprendente y sublime», por Velázquez⁴⁹⁸.

A esta mención de honor le siguieron otras como *Caballero español* (fig. 107), *Retrato del enano Sebastián de Morra* (fig. 56), dentro de la ridiculización de los tópicos españoles, así como el guiño hecho en *El mejor caballo del mundo* (fig. 13) o, años después, el óleo sobre tabla *Velázquez* (1987).



[FIG. 107] *Caballero español*, 1964.
Óleo sobre tela, 67 x 64 cm.

En cuanto a Francisco de Goya (1746-1828), Arroyo le hizo un guiño en 1964 con el ya mencionado cuadro *Maja de Torrejón* (fig. 86), para dedicarle un homenaje escrito en su libro *Trío Calaveras: Goya, Walter Benjamin y Byron-boxeador*. A él le une el exilio y la afición por la fiesta de los toros, aunque aún más sus estrategia pictórica. Arroyo resalta del maestro aragonés su capacidad para conquistar la verosimilitud con escenas que no describen, ni ilustran, ni deleitan. Incluso lo consigue con sus monstruos. De él dice: «Goya obliga a España a retratarse, a ponerse frente al espejo, la obliga a desnudarse y mostrar sus vergüenzas. Su pintura es una imposición, una orden. El pintor manda sobre el alma: rojo y negro decoloran su

⁴⁹⁷ F. Calvo Serraller, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, op. cit., pp. 187-189.

⁴⁹⁸ E. Arroyo, «El Museo del Prado o la modificación», en F. Calvo Serraller (ed.), *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, op. cit., p. 68.

sudario blanco»⁴⁹⁹. También expresa en el libro su admiración por las serie de grabados *Tauromaquia* y por *El cuaderno italiano*.

Arroyo no fue, ni mucho menos, el primer artista contemporáneo español que encontró protección en el creador de *Las meninas* y en el autor de los *Desastres de la Guerra*. No olvidemos que tanto Velázquez como Goya fueron artistas que acomodaron la modernidad en el seno de su pintura y que sus obras son un desafío continuo al predicamento inherente de la pintura. Por ello, Picasso también los contempló con ojos de pupilo.

A Picasso (1881-1973) ya nos hemos referido en sucesivas ocasiones, a lo largo de esta exposición, como modelo máximo de artista del siglo XX resistente al formalismo vanguardista según Arroyo. Aunque bien es cierto que este solo nos lo hace ver de forma sutil, a través de referencias fragmentarias en su obra. Hasta donde hemos podido ver, le ha defendido como a un hermano en el *affaire* Duchamp, le ha retratado como un *ramoneur du passé*, en confianza también le ha tomado prestada la bombilla del bombardeo alemán de Guernica para alumbrar sus cuadros más oscuros y, como a un cómplice correligionario, le ha pedido consejo en materia de pintura de historia y diálogo con la tradición.

A nadie se le escapa que las circunstancias vitales y artísticas de Picasso y Arroyo presentan sobradas analogías. De forma somera, podemos decir que a los dos el exilio político les llevó a la cosmopolita ciudad de París, donde se formaron en contacto con la vanguardia internacional. Ambos se declararon enemigos públicos de la abstracción⁵⁰⁰ —Picasso nunca produjo algo completamente abstracto, ni siquiera durante el cubismo analítico—, y llevaron la figuración por derroteros inusitados. Cada uno, en su estilo, asumió un compromiso moral con los desastres ocurridos durante la Guerra Civil y en su amor por las libertades cargaron sus pinceles contra Franco. Picasso, por su parte, militó en el Partido Comunista; Arroyo no llegó a hacerlo, pero tomó posición. Por último, su intempestividad y comportamiento artístico responde, en parte, a su españolidad, a su identificación con la tradición

⁴⁹⁹ E. Arroyo, *El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador*, op. cit., p. 39

⁵⁰⁰ «El arte abstracto no es más que pintura. ¿Dónde está el drama? No existe un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo y después le pueden quitar todas las huellas de la realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble...». Reproduzco solo un extracto de un artículo publicado en el n.º 10 de *Cahiers d'Art* en el año 1935. Véase *Picasso. Poemas y declaraciones*, México, Darro y Genil, 1944, p. 35.

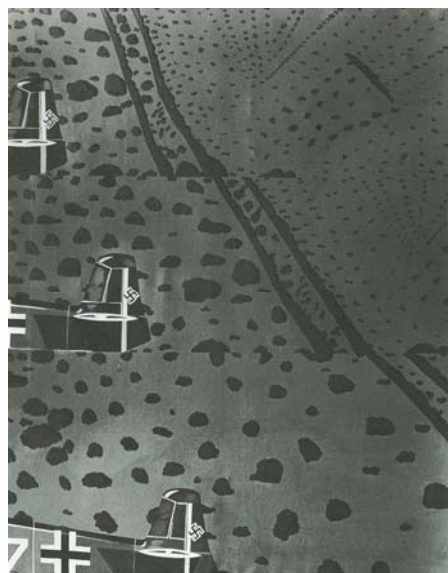
naturalista hispana. Una sagaz e irónica senda modernizadora explorada ya por Goya por Gutiérrez Solana.

Todo ello medió para que Arroyo, en su singular trayectoria, se viera amparado por el artista malagueño. De hecho, a su pintura inteligente y significativa que reclama realidad de contenido se refiere en el texto titulado *Pablo*, publicado en 1989⁵⁰¹. Ahí se deduce que Picasso, ante todo, representa para él la idea de lo que un artista ha de ser. Basta con remitirnos a la pregunta-afirmación central del escrito: «¿Cómo hacer una obra de aquellas dimensiones sin mezclarse en las cosas de este mundo? ¿Puede hacerse lo que hizo Picasso, sin la observación y la curiosidad de la realidad policia y poética de la vida, a secas?». Lo que viene a ser lo mismo que decir que el artista ha de ser fiel testigo de la vida.

De manera que un punto de contacto fundamental entre ambos creadores es la pretensión de construir una viabilidad para la pintura de historia en el seno de la modernidad. Una pintura de historia, de contenido, que se había convertido en el género más denostado para los vanguardistas. Dicha misión compartida de arrojar luz sobre las sombras queda simbolizada en la obra de Arroyo por medio de la bombilla eléctrica picassiana, como acabamos de comentar.



[FIG. 108] *Notas para Guernica*, 1964.
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.



[FIG. 109] *Guernica*, 1970.
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

⁵⁰¹ En *Sardines à l'huile*, París, Éditions Plon, 1989, cuya versión española se publicó un año después.

Los nexos que entabló Arroyo con la realidad en sus primeros años estuvieron inspirados, en muchos casos, por hechos dramáticos contemporáneos, recogidos en prensa, dando como resultando representaciones suficientemente reconocibles por sus emblemas y por sus títulos. Entre estas hay una serie que hace un guiño a la veta trágico-elegíaca de Picasso. Me refiero a las *Samas de Langreo* (véase fig. 65) que, como sabemos, reportan un acto represivo de las autoridades franquistas sobre mujeres de obreros de la mina y se inspiran en las gitanas de Miró. Estas mujeres rapadas nos remiten inmediatamente a la eficacia comunicativa de las mujeres picassianas llorando. Aunque sus formas de hacerlo sean dispares.

Y una pareja de «cuadros de cuadros» a la que todavía no nos hemos referido, y que de igual modo nos habla del pueblo anónimo como víctima, es *Notas para Guernica* (fig. 108 y 109) de 1964 y 1970 respectivamente. Arroyo evoca la matanza de inocentes, mujeres y niños, inmortalizada por el malagueño, prescindiendo de la figura humana. En ellas hace hincapié en cómo este bombardeo fue el primero de la historia dirigido no a objetivos militares sino a la población civil, «en tapiz»⁵⁰².

Y ateniéndonos a la máxima de Arroyo «la pintura contemporánea se puede resumir en tres nombres: Picasso, Picabia y De Chirico»⁵⁰³, pasemos ahora al caso de otro «creador-destructor» de la modernidad, otro experimentalista airado con quien Arroyo ha tenido un gran amor pictórico: Francis Picabia (1879-1953). Para ser más precisos, debemos hablar de uno de los mayores flechazos artísticos que ha tenido nuestro protagonista, habida cuenta de las múltiples veces que se ha citado su impacto⁵⁰⁴. Hasta tal punto llegó su pasión por este modelo irreductible de vanguardia —fallecido cinco años antes de que Arroyo llegara a París—, que lo erigió como figura a confrontar con su antagónico amigo Duchamp:

El aparente convencionalismo de la pintura de Francis Picabia, su «pompierismo», son una vacuna eficaz para no caer jamás en la satisfacción duchampiana, esa noble y estreñida manera de estar en el arte. Mi antipatía por Duchamp se ajusta a mi simpatía por Picabia, que pintó lo que le dio la gana sin preocuparse por saber si el cuadro era fallido o no, si era feo o no, si era admirable o no. Nos da una generosa lección sobre la

⁵⁰² E. Arroyo, *30 Jahre danach / 30 ans après*, op. cit.

⁵⁰³ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, op. cit., p. 145.

⁵⁰⁴ En *Sardinas en aceite*, Arroyo se aplica a sí mismo una afirmación de Pontus Hulten: «A Picasso lo admiraba, pero a Picabia lo adoraba», p. 84.

forma de hacer coexistir lenguajes brutalmente contradictorios que supieron abandonar el modelo vanguardista triunfante⁵⁰⁵.

Pero no pensemos que la fortuna crítica de Picabia, en los años sesenta, era la misma que disfruta hoy día. Sus cuadros, a excepción de su época mecánica, estaban relegados al olvido. Maticemos, pues, la naturaleza de la adoración de nuestro autor por este artista nómada y heterodoxo.

Si hacemos memoria recordaremos que el artista hispano-cubano tiene especial significación en el siglo XX por haber sido una punta de lanza de la vanguardia afirmativa como precursor del arte abstracto e impulsor del dadaísmo internacional con su irónico maquinismo, en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Pero como también sabemos, ha pasado a los anales de la historia como un desertor de los ideales artísticos de la vanguardia ortodoxa, ya que después del dadaísmo volvió a una pintura representativa en vías de desaparición. En su figura coexisten, por tanto, lenguajes radicalmente contradictorios: el de asesino de la pintura y destructor de su aura y, por otro lado, el de ferviente defensor de posiciones tradicionales perdidas de antemano⁵⁰⁶.

La primera muestra de lucha contra la vanguardia desde sus propias filas fueron los exóticos y provocativos cuadros de *Espagnoles*, presentados en alternancia con sus esquemas geométricos de máquinas en la época dadá⁵⁰⁷. Entonces el artista ya había perdido la confianza en los poderes del arte, pero no, en cambio, en la pintura que, a su juicio, podía ser mucho más que un ejercicio de virtuosismo plástico. De ahí que empezara a ridiculizar el estilo.

Pues bien, Arroyo vio en este ecléctico sulfuroso, que desdoblaba simultáneamente estilos dispares, no solo un modelo de rebeldía y libertad que seguir, sino también una llama que había mantenido viva la pintura crítica. Picabia, en lugar de haberse acomodado en una línea de velocidad automática, había sometido su obra a constantes cambios, reelaboraciones e incluso trampas para mantenerla despierta. A ello se refiere nuestro autor en el texto que le dedicó en 1985: «Mientras lea estas líneas, chupe, por favor, el jugo de una cereza»⁵⁰⁸. En él habla, precisamente, de estas

⁵⁰⁵ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 105-106.

⁵⁰⁶ A. Pierre, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵⁰⁷ Arroyo incluye estas representaciones en su libro *Los Bigotes de la Gioconda*, 2009.

⁵⁰⁸ E. Arroyo, *Sardinas en aceite*, pp. 82-85.

dos vertientes opuestas en su obra —la del lenguaje o reflexión estética, figurada con sus *máquinas*, frente a la ilimitada y pasional de las *españolas* que le abría a la vida—. Y sostiene: «Sin Picabia y su pintura-literatura el arte del siglo XX sería una silla con dos patas ya muy roídas por las termitas. Francisco representa las dos patas sólidas y sanas de esta silla, y su obra posee también el antídoto mágico que impide que los termes progresen y se desarrollen en las patas podridas».

Como delatan estas palabras, a Arroyo también le ha fascinado de dicha figura la encrucijada pintura-literatura que ha alimentado en su obra, convirtiéndola en un manantial inagotable. La manera en la que permitió al texto invadir el espacio del cuadro como indicación contextualizadora.

Otro aspecto importante para Arroyo es el Picabia *pasticheur*, quien desde sus comienzos hizo apología de la copia, frente al original. En verdad la idea de falso se remonta a su adolescencia, cuando hizo copias de los cuadros que coleccionaba su padre para vender sus originales, sin que nadie se percatara de ello, según nos cuenta⁵⁰⁹. Más tarde, en el interior del dadaísmo, llevaría a su cénit esta degradación sistemática del arte y el elogio de lo falso⁵¹⁰. Y es precisamente esta indiferencia hacia el estilo y la vulgarización de su propia obra, con la copia y la autocopia, los aspectos que más nuestro pintor por ser unas de las mejores armas para atentar contra las certezas y pretensiones del vanguardismo. En definitiva, el modelo con el que quiere identificarse Arroyo es el de la insobornable independencia picabiana.

⁵⁰⁹ A. Pierre, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁰ *Ibidem*, pp. 13-24.



[FIG. 110] *Waldorf Astoria*, 1988.
Óleo sobre tela, 60 x 73 cm.
Colección del artista.

Y, para finalizar, Arroyo simpatizó con Picabia asimismo por su manera de abordar el tema *kitsch* del exotismo español (flamencas y toreros), que deja abierta la puerta de la ambivalencia. Si en Picabia sus *Españolas* son estereotipos irónicos o clichés de la belleza femenina a partir de postales para turistas de mujeres vestidas con traje folclórico, en Arroyo las cabezas de la serie *Waldorf Astoria* (fig. 110) son una forma de autoexotismo como si él no fuera español y pudiera maravillarse todavía ante peinetas, estampados con los lunares... en una perversa y simulada curiosidad. Y lo hace a través de emblemas desnudos y limpios. Es decir, que trabaja el *kistch* sin caer en el barroquismo, con esquemas lineales⁵¹¹. ¿Acaso Arroyo se había percatado ya de que no era español, pero tampoco francés, ni italiano? Parece que estas parodias de lo español le ayudaban a airear su propia identidad.

⁵¹¹ F. San Martín, «Arroyo y Picabia: una aproximación», en VV. AA., *Eduardo Arroyo. Pinturas, terracotas y piedras Pinturak, terrakotak eta harriak*, op. cit., pp. 31-32.



[FIG. 111] *La Noche Española*, 1985.
Técnica mixta, 117 x 100 cm.



[FIG. 112] *La Noche Española*, 1985.
Técnica mixta, 117 x 100 cm.



[FIG. 113] *La Noche Española*, 1985.
Técnica mixta, 117 x 100 cm.



[FIG. 114] *La Noche Española*, 1985.
Técnica mixta, 117 x 100 cm.

Igualmente a mediados de la década de los ochenta, afanado en la tarea de convertir España en su *souvenir* folclórico, Arroyo hizo más explícita su pasión picabiana con el pastiche que llevó a cabo de una de las obras más emblemáticas de este autor, *La nuit espagnole* (1922). Su versión homónima (véase figs. 111-114), está formado por una decena de imágenes, en las que retoma el tema de la falsedad de la pintura. Picabia había utilizado los clichés del folclore hispano para alimentar su feroz empresa de burla del arte. Aunque bien es cierto que este parangón entre el colorido local hispano y un kitsch disimulador y degenerativo era una percepción relativamente común en Europa, desde finales del siglo XIX: la imagen tópica que se había difundido de España era sinónimo de visión artificial. Basta con pensar en el ámbito musical en la ópera *L'heure espagnole* (1907) de Maurice Ravel que revisa la

«españolada» con personajes de *pandereta*. En el caso de Picabia también estamos ante dos irónicos estereotipos de la pasión española como enfatiza la inscripción que yace bajo los pies del bailarín de flamenco: «La sangre española». *La Nuit espagnole* es, por tanto, un elogio de la trampa y del maquillaje en relación con la falsedad de la pintura. Según el artista, la pintura entera podía ser una gran estafa, una vasta empresa de disimulación engalanada de grandes ideas y grandes sentimientos⁵¹².

Arroyo sustituye la silueta femenina, convertida en diana, o mejor dicho en objeto de agresión sexual por Picabia –según este los pintores tradicionales hablaban de su pintura como de una amante querida de exótico maquillaje– por eróticas bailarinas de cabaret enmascaradas.

Otro gran provocador y rebelde de las vanguardias que reivindicó el derecho de pintar «a la antigua» fue Giorgio de Chirico (1888-1978). A él se refiere nuestro pintor en *Sardinas en aceite* y en *Los bigotes de la Gioconda* para celebrar su lucha contra la fosilización del arte por categorías. Lo hizo tras encontrarse con él en dos ocasiones en Roma, la última en 1970, cuando este pintor independiente y «delincuente» era objeto de feroces críticas y ninguneos. Recordemos que muchos de sus detractores rechazaron la evolución de su pintura hacia, en apariencia, un carácter más convencional tras su obra *Piazza souvenir de Italia* (1925), entre ellos numerosos artistas surrealistas que se sintieron traicionados por él. De su obra extravagante y marginal, Arroyo destaca los múltiples aspectos provocadores desplegados para no permitir que se convierta en un fetiche: la indiferencia hacia el estilo, el pastiche dentro del pastiche, la vulgarización de su propia obra mediante la autocopia⁵¹³. Ensalza su capacidad de concebir cuadros fallidos, insoportables, *anti-obras maestras* como armas transgresoras que atrapan nuestra atención tal que luces intermitentes en las paredes de un museo, al igual que ocurre con la pintura de Picabia.

En una entrevista en 1992 en la revista *Connaissance des Arts* Arroyo dijo a propósito de De Chirico:

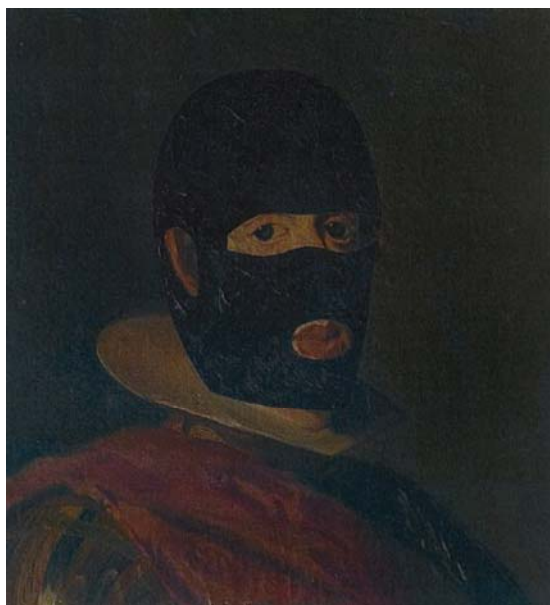
Tuve la ocasión, siendo muy joven de hacerme con un dibujo de Giorgio de Chirico que recuerda la extraña fascinación que él sentía por los combates a caballo y por los torneos. Aprecio esos dibujos nerviosos en los que se adivina que De Chirico era

⁵¹² A. Pierre, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, op. cit., pp. 170-171.

⁵¹³ E. Arroyo, *Los bigotes de la Gioconda*, op. cit., pp. 106-107.

permeable al sentido de una pintura bien pensada y que supo encontrar rápidamente el tema que le permitía ejercer su arte con acierto, planteando problemas que sabría resolver. A través de la idea del encabalgamiento y de la nerviosidad del combate, De Chirico expresa a la perfección el enfrentamiento en el trazo y en el dibujo en sí. Comprendió que la pintura no es nada sin el dibujo, si no en la factura, sí al menos en el espíritu.

En 2006 le dedicó la obra *Fantômas disfrazado como De Chirico* (fig. 115) para aludir a la afición del artista italiano a autorretratarse en disfraz de torero o como monarca con armadura, para expresar su «irrisión-auto-irrisión» del clasicismo. En una ocasión se pintó provocativamente como Felipe IV de media figura de la misma manera que lo había inmortalizado Velázquez.



[FIG. 115] *Fantômas disfrazado como di Chirico*, 2006.
Óleo sobre tela, 38 x 36 cm.

Finalmente nos tenemos que referir a Fernand Léger (1881-1955), a quien Arroyo dedicó un amplio homenaje en 2007 dentro de la exposición *Correspondance*, en la galería parisina Louis Carré & Cie. Como todos los anteriores, es un pintor que a la postre defendió una pintura narrativa, configurando un estilo personal difícilmente clasificable, sobre todo en lo respecta a las obras producidas tras su experiencia en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial. Tras este trauma, quiso despojar a las

máquinas de sus obras, eliminar la imagen destructiva que tenía a los ojos de los contemporáneos produciéndose un nuevo paisaje en su pintura.



[FIG. 116] *Fernand Léger*, 2007.
Óleo sobre tela, 195 x 130 cm.
Colección Galerie Louis Carré & Cie, París.

El personaje de Léger comportaba además cierta familiaridad ya que junto a Chaim Soutine, a quien Arroyo ya había retratado en 1993, había sido unos de los míticos y miserables habitantes de la comuna artística de *La Ruche*, donde tantos años estuvo instalado el artista de Madrid.

III. OBRA DE EDUARDO ARROYO

1.- PROYECTOS EXPOSITIVOS

Individuales

1961

Galerie Claude Levin, París.

1962

Crane Kalman Gallery, Londres.

1963

Galería Biosca, Madrid.

1964

Gallerie 20, Arnhem, Ámsterdam.

1965

Vingt-cinq ans de paix, Galerie André Schoeller Jr. y Galerie Bernheim Jeune, París.

Toiles récentes, Galerie Bernheim Jeune, París.

Gallerie 20, Arnhem, Ámsterdam.

1967

Eduardo Arroyo, Galleria De'Foscherari, Bolonia.

Miró refait ou les malheurs de la coexistence, Galleria Il Fante di Spade, Roma.

1968

Studio Bellini, Milán.

Studio Marconi, Milán.

Galleria Il Canale, Venecia.

Galleria La Chiocciola, Padua.

1969

Arroyo Miró refait ou les malheurs de la coexistence, Galerie André Weil, París.

Galleria La Bussola, Turín.

Galleria La Robinia, Palermo.

1970

Galleria dell'Aldina, Roma.

Galleria Il Fante di Spade, Roma.

Treinta anni dopo, Galleria d'Arte Borgogna, Milán.

Galleria San Michele, Brescia.

Winston Churchill peintre, Galerie Withofs, Bruselas.

1971

Palazzo de Governatore, Commune di Parma.
Galleria People, Turín.
30 ans après, ARC, MAM, París.
30 Jahre danach, Frankfurter Kunstverein, Fráncfort.
Hedendaagse Kunst, Utrech.
Münchener Kunstverein, Dusseldorf.
Kunstverein, Berlín.

1972

Opere e Operette, Galleria d'Arte Borgogna, Milán.
Opere e Operette, Gastaldelli Arte Contemporanea, Milán.
Galerie d'Eendt, Ámsterdam.
Städtische Kunsthalle, Dusseldorf .
Galleria Nuove Muse, Bolonia.

1973

Galerie 9, París

1974

Portraits, Galerie Karl Flinker, París
Studio P.L., Milán.
Galleria L'Aprodo, Turín

1975

Galerie Fred Lanzenberg, Bruselas.
Galleria La Mela Verde, Turín.

1976

Kreuzberg (con Grazia Eminente), DAAD, Akademie der Künste, Berlín.
Galerie Leger, Malmö.

1977

Galería Maeght, Barcelona.
Galería Punto, Valencia.
Galería Val i 30, Valencia.
Galería Juana Mordó, Madrid.

1978

En souvenir de Kreuzberg (con Grazia Eminente), Fondation Nationale des Arts graphiques et plastiques, París.
Réflexions sur l'exil, Galerie Karl Flinker, París

1979

Art Package Gallery, Highland Park, Chicago.
Galerie Karl Flinker (Art. 10), Feria de Basilea, Basilea.

1980

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.
Les ramoneurs, Galerie Maeght, Zúrich.

Galerie Michael Hasenclever, Múnich.

1981

Blu Art, Varese.

Galleria de'arte Lanza, Intra.

Museum Het Kruithuis, Den Bosch (Países Bajos).

1982

Eva Cohon Gallery, Highland Park, Chicago.

Eduardo Arroyo 1962-1982, 20 años de pintura (exposición retrospectiva), Salas Ruiz Picasso, Madrid

MNAM /Centre Georges Pompidou, París.

Galleria Documenta, Turín.

FIAC, stand Galerie Karl Flinker, París.

1983

Leonard Hutton Galleries, Nueva York

Galería Aleçon, Madrid

1984

Galerie Anton Meier, Ginebra.

ARCO 84, stand Galería Alençon, Madrid.

Guggenheim Museum, Nueva York.

Galerie Anton Meier, Basilea.

Galerie Levy, Hamburgo.

Premios Nacionales de Artes Plásticas 1982, MEAC, Madrid.

Gastaldelli Arte Contemporanea, Milán.

Museo Municipal, Santander.

Galería Pelaires, Palma de Mallorca.

Galerie Marc Lasseaux, Mulhouse.

1985

Mairie, Villeurbanne.

Galerie Temple, Valencia.

Nouvelle Biennale de París, Grande Halle de la Villette, París

Galerie La Hune, París.

Galerie Isy Brachot, Bruselas.

FIAC, stand Galería Gamarra y Garrigues, París.

Art Colonia, Stand Galerie Levy, Colonia.

1986

Madrid-Paris-Madrid, Fundación Santillana, Madrid

Galerie Orangerie-Reinz, Colonia.

Art Basel, stand Galerie Levy, Basilea,

Galerie Berggruen, París.

Galerie Stemmle-Adler, Heidelberg.

Sala Parpalló, Diputación Provincial de Valencia.

1987

Galería Carlos Taché, Barcelona.

Teater-Boxen-Figuration, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt, Dortmund.
Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et le Théâtre, Festival d'Avignon, Grande Chapelle du Palais des papes, Aviñón.

Galería Gamarra y Garrigues, Madrid
Kunstverein, Ludwigsburg.
Galerie Buk, Dortmund.
Galería Temple, Valencia,
Galerie Levy (con Bruno Bruni), Hamburgo.

1988

Berlín-Tanger-Marsella, Musée Cantini, Marsella.
Galerie Anton Meier, Ginebra.
Galerie Françoise Courtiade, Toulouse.
Galerie Michael Hasenclever, Múnich.
ARCO, stand Galería Gamarra y Garrigues, Madrid
FIAC, stand Galerie Levy, París.
Arroyo: Malakoff, Galerie de France, París.
Musée de Belfort.

1989

SAGA, stand Galerie Berggruen, Grand Palais, París.
Galería Carles Taché, Barcelona.
Eduardo Arroyo, obra gráfica, IVAM, Valencia.
Multiplies au singulier, Galerie Levy Dahan, París.
Eduardo Arroyo. Blinder, zeichnungen, graphik, Manus Presse, Stuttgart-Möhringen.

1990

Collages 1989, ARCO, stand Galerie Berggruen, Madrid.
Remberti Galerie, Bremen.
Galerie Stemme-Adler, Heidelberg.
Eduardo Arroyo, Bilder, skulpturen, zeichnungen, collagen, graphik, galerie Huber-Nising, Fráncfort.
Art Cologne, stand Galería Carles Taché, Colonia.

1991

Eduardo Arroyo, Espace Fortant de France, Sète.
Galerie Thomas Levy, Hamburgo.
Eduardo Arroyo, Frühe Bilder, Galerie Michael Hasenclever, Múnich.

1992

Eduardo Arroyo, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
Galería de Arte Moderno Fandos, Valencia.
Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
Galería Max Estrella, Madrid.
Galerie Panalba, Marseilla.
Galerie TH, Lyon.
Art Colonia, stand Galerie Thomas Levy, Colonia.
El Ulises prohibido, Centro Cultural de Círculo de Lectores, Madrid.
Galería San Carlo, Milán.

1993

Galerie Françoise Courtiade, Toulouse.
Galería Cyprus, Sant Feliu de Boada, Gerona.
Werken op Napier, Kunsthal, Rotterdam
Sombreros para Alicia, Galería Tiempos Modernos, Madrid.
Galería Bárcenas y Cía, Madrid.
Galerie Beeckman, Bruselas.
Galería Machado, Gerona.
Galería Pelaires, Palma de Mallorca.
SH-graphik-galerie, Salzburgo.
Eduardo Arroyo. Oeuvres récentes, Galerie Dionne, París.
Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
Galerie Anton Meier, Ginebra.
Eduardo Arroyo, carteles, Palacio de Sástago; Sala de Exposiciones de La Diputación, Huesca, Zaragoza.
Retratomatón, retratos 1953-1993, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
Galerie Michael Hasenclever, Múnich.

1994

Tamaño natural, 1963-1993, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Galería Thomas Levy, Hamburgo.
SAGA, stand Galerie Dionne, París.
Retratomatón, Palacio de la Audiencia, Soria.
FIAC, stand Galleria San Carlo, París.
Eduardo Arroyo grabador, Museo Casa de la Moneda, Madrid.
Galería Cromo, Alicante.
Eduardo Arroyo, obra gráfica, Galería Cromo, Alicante
Eduardo Arroyo, chimeneas y deshollinadores, Sala Rekalde, Bilbao.

1995

Galería Charpa, Valencia.
Box-Schule Charly Bühler, Berna.
Galerie Dionne, París.
Lithographies pour comtes de Perrault, Galerie Maeght, París
Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, 46ª Biennale, Pabellón Español, Venecia.
Da Gutenberg a Madonna, Galleria San Carlo, Milán.
Eduardo Arroyo, Bienal de Venecia, Galería Carles Taché, Barcelona.

1996

Galerie Kühn, Lilienthal.
Galería Cadaqués, Cadaqués.
Suite Senefelder and Co., Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Eduardo Arroyo, retratos, Die Galerie, Fráncfort.
Eduardo Arroyo, works 1973-1993, Cynthia Bourne Gallery, Londres.
Galería Gamarra, Madrid.

1997

Eduardo Arroyo, obra sobre papel, Galería Colón XVI, Bilbao.
Knock-out y Suite Senefelder and Co, Musée Olympique, Lausana.
SAGA, stand galerie Dionne, París.

Galería Carles Taché, Barcelona.
Atelier dei Tadini, Lago d'Iseo, Lovere (Italia).
Diputación Provincial, Granada.
Eduardo Arroyo Dictionnaire impossible et Suite Senefelder and Co., galerie l'Atelier Bordas, comptoir des estampes, París.

1998

Eduardo Arroyo, MNCARS, Madrid.
Galería Mario Sequeira, Braga.
ARCO, stand Galleria San Carlo, Madrid.
ARCO, stand Galería Metta, Madrid.
Eduardo Arroyo, el exilio anterior, Sala de exposiciones Plaza de los Girones, Diputación de Granada, Granada.
Galería Rosalía Sender, Valencia.
Galerie Le Troisième Oeil, Burdeos.
FIAC, stand Galería Metta, París.
Suite Senefelder and Co., Estampa 98, Casa de Campo, Madrid.

1999

Galería Quadrado Azul, Oporto.
Agencia matrimonial (exposición organizada por la revista *Matador*), La Fábrica, Madrid.
ARCO, stand Galería Metta, Madrid.
ARCO, stand del diario *El País*, Madrid.
Museo de Arte, Lima; Museo Universitario de Ciencias y Artes, México.
Suite Senefelder and Co., Literaturhaus, X Semana Internacional de las Letras de Múnich, Múnich.
Suite Senefelder and Co., Galerie Michel Hasenclever, Múnich.
Galería Duero, Gijón.
Chapitres. Le jour que Richard Lindner est mort, le Martyre de saint Sébastien, Galerie Louis Carré & Cie, París.
Eduardo Arroyo, Galería Carles Taché, Barcelona.

2000

Galería Marian Galy, Málaga.
ARCO, stand Galería Metta, Madrid.
Sala de exposiciones, Banco Zaragozano, Zaragoza.
Galería Teresa Cuadrado, Valladolid.
Salander-O'Reilly Galleries, Nueva York.
Olerti Etxea, Zarautz.
Centro Cultural Contemporani Pelaires, Palma de Mallorca.
FIAC, stand Galería Metta, París.
Galería Colón XVI, Bilbao.

2001

Galería Rosalía Sender, Valencia.
Galería Ármaga, León.
ARCO, stand galería Metta, Madrid.
Eduardo Arroyo I, Galería Metta, Madrid.
Eduardo Arroyo II, Galería Metta, Madrid.
Eduardo Arroyo, Galleria San Carlo, Milán.
Museo de Cáceres, Cáceres.

Ancien Carmel, Tarbes.
Galerie l'Art en Stalles, Pouzac-Bagnères-de-Bigorri.
Galería Trama, Barcelona.
Eduardo Arroyo KO, Festival de cine y deporte, Casa de la Provincia, Fundación Andalucía Olímpica, Sevilla.
Galería Georges Detais, París.
Le Monde de Stefan Zweig, Galerie Louis Carré & Cie, París.

2002

Eduardo Arroyo, carteles 1963-2002, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Eduardo Arroyo, Sala de Cultura García Castañón, Fundación Caja Navarra, Pamplona.
Eduardo Arroyo, pinturas, terracotas, piedras, Sala Kubo, Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
Galería de arte Rpresentación, Granada.
Galería Estampa, Madrid.

2003

Eduardo Arroyo (en el marco de *Arte español para el extranjero*), Museo Ludwing, Budapest;
Museo Nacional de Arte de Rumanía, Bucarest; Consulado honorario de España, San Petersburgo.
Eduardo Arroyo. Suite Senefelder and Co., Chapelle des Capucins, Aigues-Mortes.
Eduardo Arroyo. Suite Senefelder and Co., Chateaux Arsenal, Gravelines.
Eduardo Arroyo. Peintures 1999-2003, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque.
Eduardo Arroyo. Peintures récentes, Galerie Louis Carré & Cie, París.

2004

Eduardo Arroyo (en el marco de *Arte español para el extranjero*), Musée National d'Histoire et d'Art, Bruselas.
Eduardo Arroyo, Galería Carles Taché, Barcelona.
Eduardo Arroyo, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Un día sí y otro también, Galería Metta, Madrid.
Pedro Pena Art Gallery, Marbella.
Obra gráfica 1976-1989, Tiempos Modernos, Madrid.
Galería La Aurora, Murcia.
Escenografías, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

2005

Eduardo Arroyo. Obra gráfica y Disparate de Fuendetodos, Museo del Grabado, Fuendetodos.
Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, Museo del Grabado, Fuendetodos
Disfraces, Galería Rafael Benot y Castillo de Santa Catalina, Cádiz
Retratos ejemplares (exposición itinerante del Instituto Cervantes), Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.
Papiers 1960-2005, Galerie Louis Carré & Cie, París.

2006

Museu das Comunicações, Lisboa.
Galería Rosalía Sender, Valencia.
Eduardo Arroyo, Galería IUFM Confluence(s), Lyon.
FIAC, stand Galerie Louis Carré & Cie, París.
Eduardo Arroyo. Fantomas all'inizio del XXI secolo, Galleria San Carlo, Milán.
Galería Estampa, Madrid.
Retratos ejemplares, Instituto Cervantes, Fez.

Retratos ejemplares, Instituto Cervantes, Casablanca.
Retratos ejemplares, Instituto Cervantes, Praga.

2007

Retratos ejemplares, Instituto Cervantes, Lyon.
Sinónimos Sominona, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
Papers 1960-2007, Galería Carles Taché, Barcelona.
Don Chisciotte della Mancia di Miguel de Cervantes ilustrata da Eduardo Arroyo, Galleria San Carlo, Milán.
Galería Isabel Ignacio, Sevilla.
Galería Tiempos modernos, Madrid.

2008

Eduardo Arroyo, IVAM, Valencia.
Correspondances, Galerie Louis Carré & Cie, París.
Objetos, Galería Estampa, Madrid.

2009

Esculturas, Fundación Antonio y Cinia, Cereza del Condado. León.
La Biblia y el Cordero Místico, Centro Cultural Fundación Círculo de Lectores, Barcelona.
Arroyo, Boxeo y Literatura, MUVIM, Valencia.

2010

Arroyo, Boxeo y Literatura, Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, Valladolid.
Collection printemps-été automne-hiver, Galerie Louis Carré & Cie, París.
La Biblia ilustrada, Mercat Vells, Sitges.

2011

Pintar la literatura, Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani, Palma de Mallorca.
Eduardo Arroyo collages 1976-2009, Sala de Arte Robayera, Miengo.
Eduardo Arroyo. Retrospectiva, Galería Cornión, Gijón.

2012

Bazar Arroyo, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
100 + Eduardo Arroyo, Galerie Levy, Hamburgo.
Eduardo Arroyo, El Cordero Místico, Museo Nacional del Prado, Madrid.
Eduardo Arroyo, Galerie Ernest Hilger, Viena.
Eduardo Arroyo. Le Dictionnaire impossible, Galerie Catherine Putman, París.
La Lutte de Jacob et l'Ange, Galerie Louis Carré & Cie, París.

2013

Eduardo Arroyo, retratos y retratos, Fundación Juan March, Palma de Mallorca y Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Suite Senefelder and Co., exposición interactiva, grabado y edición, Photosai.com.
Diccionario imposible III, Cosín Estudio Faro de Cabo Mayor, Valencia.
Eduardo Arroyo, esculturas 1973-2012, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga.
Lápices de colores, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.

2014

Diccionario imposible IV, Taller Manolo Gordillo, Madrid.

Lápices de colores, stand Galería Álvaro Alcázar, Drawing Now París.
25 dibujos para soñar despierto, Galería Estampa, Madrid.
PhotoEspaña, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
Eduardo Arroyo. La nuit espagnole. Musée Estrine, Saint-Rémy-de-Provence.
Eduardo Arroyo. La parole est à la peinture. Galerie Louis Carré & Cie, París.

2015

Arroyo y Balzac, Instituto Francés, Madrid.
Eduardo Arroyo. Dibujos para soñar despiertos, Galería Siboney, Santander.
Eduardo Arroyo (peinture), Hôtel des Arts, Toulon.

Colectivos

1960

XI Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, MAM, París.
Salon national de Beaux-Arts. Grand Palais, París.

1961

XII Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, MAM, París.
Sélection de la Jeune Peinture, Upper Grosvenor, Londres.

1962

XIII Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, MAM, París.
8 Pariser Maler, Baden-Baden, Deutsch-Französische Gesellschaft.

1963

XIV Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
XIX Salon de Mai, MAM, París.
III Biennale de Paris, *L'Abattoir*, MAM, París.
L'Abattoir 2, Galerie Claude Levin, París.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, MAM, París.
La Nuova Figurazione. Palazzo Strozzi. Florencia. (comisario: Jean-Louis Ferrié)
San Marino, IV Biennale internationale.
Crane Kalman Gallery, Londres.
Modern Art Center, Zúrich.
Prix Lefranc de la Jeune Peinture, París.
La Grande Toile, Galerie Claude Levin, París.

1964

Grands et Jeunes d'aujourd'hui, MAM, París.
XX Salon de Mai, MAM, París.
Mythologies quotidiennes. MAM, París.
XV Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
Figuratie en Defiguratie, Gemeentemuseum, La Haya, y Gante.
Mise à feu, Festoman París.
Nieuwe Realisten, Gemeentemuseum, La Haya, y Gante.
Balans, Moderne Kunstberns, Schiedam (Países Bajos).
Pop Art. Nouveau Réalisme etc., Museum des 20. Jahrhunderts, Viena.
España libre, Rimini, Florencia, Ferrara, Reggio Emilia, Venecia.
Abattoir 3, Galeria Relevo, Río de Janeiro.
28 peintres aujourd'hui à Paris, Galerie André Schoeller, París.
Histoires..., Galerie Claude Levin, París.

1965

XVI Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
XXI Salon de Mai, MAM, París.
Un groupe de 65, MAM, París.
V Biennale Internationale, San Marino.

O'Hana Gallery, Londres.
De 63 à 64, Galerie Claude Levin, París.
 Premio Lissone, Lissone (Italia).
La Figuration narrative dans l'Art contemporain, Galerie Creuze, París.
Du général au particulier, galerie Florence Houston-Brown, París.
La Fête à la Gioconde, galerie Henriette Legendre, París.
Une passion dans le désert, Galerie Saint-Germain, París.
Pop Art, Nouveau Réalisme etc., Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1965.
Le merveilleux moderne. Lunds Konsthall, V Biennale de San Marino.
Alternative attuali 2. L'Aquila.
 Akademie der Künste, Berlín.
65 Tableaux du Salon de Mai, Skopje.
Il Presente contestato. Museo Civico, Bolonia.

1966

XVII Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
 XXII Salon de Mai, MAM, París.
65 Tableaux du Salon de Mai, Belgrado.
 Salone Internazionale dei Giovani, Venecia.
La Figuration narrative, Galería Vaclava, Praga.
Aillaud, Arroyo, Recalcati, Galleria Il Fante di Spade, Roma,

1967

XXIII Salon de Mai, MAM, París.
Le Monde en question, MAM, París.
 XVIII Salon de la Jeune Peinture, MAM, París.
 V Biennale de París, MAM, París.
Bande dessinée et Figuration narrative, Musée des Arts décoratifs, París.
 XV Premio Lissone, Lissone.
 Salon de Mai y *El Gran Mural* de La Habana.
 Pavillon de France, Exposition universelle, Montreal.
 Galería Polo y Bot, Caracas.
Aillaud, Arroyo y Recalcati. Galería Mendoza, Caracas.
Portraits, Galerie Claude Bernard, París.
Gli Amici, Studio Bellini, Milán.

1968

Manifestation de soutien au peuple vietnamien, ARC, MAM, París.
Alternative Attuali 3, L'Aquila.
Three Blind Mice, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.
10ª Mostra nazionale, Capo di Orlando (Sicilia).
Apollinaire Guillaume, Institute of Contemporary Art, Londres.
Lignano Biennale internazionale 1, Lugano.

1969

6 from Spain, Wisconsin State University, Madison.
Teatro Popolare Viaggiante, Kunstmuseum, Lucerna-
Police et Culture, MAM, París.

1970

Kunst und Politik, Kunstverein Frankfurt, Fráncfort; Von der Heydt Museum, Wuppertal; Badischer Kunstverein, Karlsruhe.
Pop Art, Nieuve Figuratie, Nouveau Réalisme, XXIII Festival belga de verano, Knokke-le-Zoute.

1971

Peintures et Objets, Musée Gallimera, París.
Journal de la veuve d'un mineur, XXII Salon de la Jeune Peinture, Grand Palais, París.
D'après, Museo Civico, Lugano.

1972

Immagini per la città, Palazzo Reale, Gênes.
La Venus de Milo, Musée des Arts décoratifs, París.
Comisiones Obreras, Palazzo Reale, Milán.

1973

Adami, Arroyo, Recalcati, Tadini, Pullmann dell'Arte, Commune di Milano, Milán.
Albisola 1976-1980, Albisola Marima.
Monumente, Städtische Kunsthalle, Dusseldorf.
Ready Museum, Musée des Arts décoratifs, París.

1974

Salon International d'art actuel, Bruselas.
L'Arte contro il fascismo di ieri e di oggi, Palazzo della Loggia, Brescia.

1975

European paintings in the Seventies, Los Angeles Museum, Los Ángeles.
Realismus und Realität, Kunsthalle, Darmstadt.
Faust-Salpêtrière (con Gilles Aillaud), Galerie Rhinocéros, París.
17 Amis dont Aldo Mondino, Galerie Karl Flinker, París.
Centro Internazionale Brera, Milán.
Solidarité avec le peuple chilien, Palais des Beaux-Arts, Bruselas.
In Progress, I Biennale, Museo Progressivo d'Arte Contemporáneo, Livorno.
Triennale, Milán.

1976

Realités?, Galerie Karl Flinker, París.
12 anni, Calice Ligure, Schuh-Werke 76, Kunsthalle, Nuremberg.
España, vanguardia artística y realidad social (1939-1976), XXXIV Biennale, Venecia.
Boîtes, ARC, MAM, París.
V Exposition internationale de dibujos originales, Moderna Galerija, Rijeka (Croacia).

1977

De A à Z, Galerie Karl Flinker, París.
Roc's 77, Hug Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin.
Mythologies quotidiennes II, MAM, París.
The Museum of Drawers, Städtische Kunsthalle, Dusseldorf.
Objets et sculptures insolites (exp. el Centre Georges Pompidou), Tours; Brest; Amiens; Lyon.
11 International Künstler (DAAD), Stuttgart; Berlín; Bonn.
Avantguarda artística i realitat social (1936-1976), Fundació Joan Miró, Barcelona.

Arte nella Riviera di Ponente, Palazzo Comunales, Savona.
Documenta 6, Kassel.

1978

Exposición Internacional de la Plástica, Museo de San Francisco, Santiago de Chile.
Biennale de Paris '59-'73, The Seibu Museum of Art, Tokio.
Le Temps des gares, Centre Georges Pompidou, París.
Paris, patrie des peintres, Forum des Halles, París.
Images détournées. Images détournées (exposición itinerante), Centre Georges Pompidou, París.
XXIII Salon, Montrouge.
The Museum of Drawers, Kunsthaus, Zürich.

1979

Les Uns par les Autres, Musée des Beaux-Arts, Lille.
Tendances de l'art de France (1968-1978), ARC, MAM, París.
XXIV Salon, Musée International Salvador Allende, Montrouge.
FIAC 79, *Oeuvres sur papiers*, Galerie Karl Flinker, París.
European Dialogue, III Biennale, Sidney.
II Biennale internationale, Monza.
75 Ans de Jean Hélion, Galerie Karl Flinker, París.
Acquisitions récentes, MNAM / Centre Georges Pompidou, París.
Natures mortes ou le silence de la peinture, Galerie Jean-Pierre Mouton, París.

1980

XXV Salon, Montrouge.
Skyros, Travaux d'été. 1979-1980, Galerie Karl Flinker, París.
La Famille des portraits, Musée des Arts décoratifs, París.
Adami, Arroyo, Mondino, Museo de la Cerámica, Albisola Marina.
International Kunstmarkt, Galerie Hasenclever, Dusseldorf.
Le Nove Immagine, Museo Progressivo d'Arte Contemporánea, Livorno.
Oeuvres contemporaines des collections nationales, MAM /Centre Georges Pompidou, París;
Museo de Kyoto y Museo de Tokyo.

1981

Oeuvres au noir, Galerie Karl Flinker, París.
XXVI Salon, Montrouge.
Fransk Konst, 37 Aktuella Konstnärer, Liljevach Museum, Estocolmo.
Les Quinze affiches officielles de la Coupe du monde de Football, Galerie Maeght, París y Zürich.

1982

Cartells del Mundial 82, Sala Parpalló, Valencia.
Libros de Artistas, Salas Ruiz Picasso, Biblioteca Nacional, Madrid.
Premio Caracas de Escultura, Museo de Arte contemporáneo, Caracas.
Art actuel en France, Musée des Beaux-Arts, Chartres.
Oeuvres inédites, Galerie Karl Flinker, París.
Affiches et Sigles du Festival d'automne à Paris 1972-1982, Musée des Art décoratifs, París.
15 Artistas ante el Mundial, Salas de La Caixa, Madrid.
Paris (1960-1980), Museum des 20. Jahrhunderts, Viena.

1816-1982, cent trente artistes lithographes, Fondation nationale des arts plastiques, París.
Figurations révolutionnaires, de Cézanne à aujourd'hui, Bridgestone Museum of Art, Tokyo.
50 Affiches pour le théâtre, Théâtre National de Chaillot, París.

1983

Arte Francés Contemporáneo, Museo Sívori, Buenos Aires.
Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo; Museo del Banco Central, Lima;
Casa de la Cultura, La Paz.
La herencia de Theo Wornland, Mitterltheimsches Landesmuseum Memo, Tübingen;
Staatliche Kunsthalle, Berlín; Haus der Kunst, Múnich.
Dessins, Galerie Karl Flinker, París.
Le Stade, Musée des Beaux-Arts, Lille.
Bonjour Monsieur Manet, MNAM / Centre Georges Pompidou, París.
XXVIII Salon, Montrouge.
Art Solidaritat, Palacio del Temple, Valencia.
Les Revues d'art aujourd'hui en Europe, Musée de la Vieille Charité, Marsella,
1960, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne.
Art contre/against Apartheid, Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques, París.

1984

Fonds régional d'art contemporain d'Alsace, Musée d'Art Modern, Estrasburgo.
Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, Palais du Pharo, Marsella.
Contigüités de la photographie à la peinture, Centre national de la photographie, París.
Sur invitation, Musée des arts décoratifs, París.
Arroyo, Rougemont, Thalman, Galerie Jean-Marie Cupillard, Saint-Tropez.
Écritures dans la peinture, Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture, París.
Raphaël et l'art français, Galeries nationales d'expositions du Grand Palais, París.
XXIX Salon, Montrouge.
The Brecht Collection, Stedelijk Museum, Ámsterdam.
Préfigurations d'une collection d'Art contemporain à Nîmes, Maison de la création, Nîmes.
Konst mot Apartheid, Lund Konsthall, Lund (Suecia).
Arte español en el Congreso, Palacio del Congreso de los Diputados, Madrid.
El Arte Narrativo, Museo Rufino Tamayo, México.

1985

Institute for Art and Urban Resources, New York.
La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo, Art Museum, Pori (Finlandie);
Art Museum, Jyväskylä; Sinebrychoffin Taidemuseo, Helsinki.
Los artistas del mundo contra el Apartheid, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Grand Deux, Grande Halle, La Villette, París.
Dinge des Menschen, Recklinghausen, Städtische Kunsthalle.
Universidad Internacional Menéndez Pelayo; Fundación Botín, Santander.
Fonds régional d'Art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

1986

Arte contemporánea Española, Reservas do MEAC, Fundação Gulbenkian, Lisboa.
Anciens et Nouveaux, Grand Palais, París.
Fonds régional d'Art contemporain des musées de Nice, Galerie d'art contemporain, Niza.
Fonds regional d'Art contemporain d'Alsace, Selestat.

Un musée éphémère, collections privées françaises 1945-1985, Fondation Maeght, Saint-Paul-Vence.

Colectiva, Galería Carles Taché, Barcelona.

Nouvelle Génération d'images. 6 peintres sur ordinateurs, CNAP, París.

Autoportraits contemporains, Musée de la SEITA, París.

Obra gráfica de los premios nacionales de Artes Plásticas (1980-1985), MEAC, Madrid.

Dobles Figuras (Saura, Arroyo, Barceló, Sicilia), Museum of Modern Art, Oxford.

1987

Coleccionistas de arte de Cataluña, Palacio de la Virreina, Barcelona.

Colección del museo, Musée d'Art contemporain, Nîmes.

Estruendos. Aspectos de la Figuración en Francia, Museo Rufino Tamayo, México.

Naturalezas españolas (1940-1987), MNCARS, Madrid.

Papiers collés-collages, Universitat de València, Valencia.

Vedere con mano, Palazzo comunale, Savona.

VII Salón de los 16, MEAC, Madrid.

Adquisiciones del Museo Municipal, Madrid.

Les peintres de l'Europe, Musée Wacken, Estrasburgo.

Galerie Berggruen, París.

Le Siècle de Picasso, MAM, París.

Wagons-lits, Musée des Arts décoratifs, París.

Le noir est une couleur, Galerie Anton Meier, Ginebra.

1988

Art pour l'Afrique, Musée national des Arts africains et océaniens, París.

Colección del museo, Musée Cantini, Marsella.

Dessins et gravures, Galerie Berggruen, París.

La Collection Agnès et Fritz Becht, Musée d'Art moderne, Villeneuve-d'Ascq.

Eduardo Arroyo-Bruno Bruni, Galería Thomas Levy, Madrid.

El Siglo de Picasso, MNCARS, Madrid.

Le peintre et l'affiche. De Lautrec à Warhol, Fondations Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

Alfons Roig i els seus amics, Diputació Provincial Valencia, Valencia.

1989

15 anys d'art espanyol a la Galeria Maegt, Galería Maeght, Barcelona.

Spanish masterpieces of the 20th Century, Seibu Museum of Art, Tokyo; Museum of Modern Art Takanawa, Karuizawa.

Papers, Galería Carles Taché, Barcelona.

1789-1989: le bicentenaire de la Révolution française vu par 17 artistes, Institut français, Malmö (Suecia).

Estampes et Révolution deux cent ans après, CNAP, París.

Galería Levy, Madrid.

1990

Collections privées d'art contemporain, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.

Arte internacional en las colecciones canarias, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

Colección de Arte contemporáneo, Patrimonio Nacional, Palau Soler i Ric, Palma de Mallorca.

20 pintores españoles en la colección del Banco de España, Estación Marítima, La Coruña.

Galería Adrover-Köhnen, Palma de Mallorca.

La Figuration narrative, fragments 2, Galerie Raymond Dreyfus, París.

Au rendez-vous des amis, galerie Enrico Navarra, París.

Autour de la Figuration narrative, Galerie de l'Assemblée nationale, París.

Aspects de la figuration dans les années 1960, Palais des Arts, Toulouse; Hôtel Ficquet de Normanville, Rouen; Palais de la Bourse, Nantes; Hall d'exposition de la Mairie, Lille; L'Arsenal, Metz; Musée des Beaux-Arts, Nancy; École des Beaux-Arts, Clermont-Ferrand; Musée Herbert, Grenoble; Espace Berthelot, Lyon; Tour du roi René, Marsella; Musée de la Castre, Cannes; Fondations Mona-Bismarck, París.

1991

La Cabinet des dessins, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

Arte en España 1920-1980, Palacio Sástago, Zaragoza.

El Museo del Prado visto por 12 artistas españoles contemporáneos, Museo del Prado, Madrid.

Exposición antológica, IVAM, Valencia.

Kunst Europa, ADKV, Berlín.

The art of spanish posters, Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya (Japón).

100 paintings: Spanish Art in the 20 th century, from Picasso to the present day, Prefectural Art Museum, Mie (Japón).

Pop Art, Royal Academy, Londres; Ludwigsmuseum, Colonia; MNCARS, Madrid.

Alberto Greco, IVAM, Valencia.

Emblèmes de la liberté, l'image de la république dans l'art du XVIe au XXe siècle, Muso de Historia y Museo de Bellas Artes, Berna.

Suite, Galería Carles Taché, Barcelona.

Galleri GKM Siwert Bergström, Malmö (Suecia).

1992

Figurations critiques, ELAC, Lyon.

Salón de los 16, Sevilla.

Paisajes, Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.

Galerie Anton Meier, Ginebra.

Arthur Cravan, poète et boxeur, Galerie 1900-2000, París.

Arthur Cravan, poeta i boxeador, Palau de la Virreina, Barcelona.

Salon XXXVII, Montrouge.

Beckmann-Picabia-Arroyo, Galerie Levy, Hamburgo.

De la Nueva Figuración a la Figuración Libre, Instituto Francés y Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Obras en pequeño formato, Galería Levy, Madrid.

Manifeste, trente ans de création en perspective, Centre Georges Pompidou, París.

Le Portrait dans l'art contemporain, 1945-1992, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Niza.

91-92 col·lecció Testimoni, Fundació La Caixa, Barcelona.

Hecho de palabras, Galería Jorge Mara, Madrid.

Kunst in der Kreissparkasse, Reutlingen.

Pop Art, Musée des Beaux-Arts, Montreal

Regards sur la Méditerranée, Galerie Academia, Salzburgo.

Madrid pintado, la imagen de Madrid a través de la pintura, Museo Municipal, Madrid.

Arte Pop, MNCARS, Madrid.

1993

200 oeuvres du fonds national d'Art contemporain, Espace d'Art Défense, París.

Ver a Miró, la irradiación de Miró en el arte español, Fundación La Caixa, Madrid.
Avec Schwitters, Galerie Alain Veinstein, París.
Dix ans d'affiches taurines, Vic-Fezensac.
Collection de la fondation Maeght, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
Arthur Cravan, Casa de Vacas, Madrid.
Galerie Thomas Levy, Hamburgo.
10 ans d'affiches taurines, Club taurin vicois, Vic-Fezensac.
Zeichnung und so weiter, Galeria Eva Poll, 25 Jahre galerie Eva Poll, Berlín.
Pop art, Galería Thomas Levy, Madrid.
Galería Tiempos modernos, Madrid.
Collection Maeght 1909-1993, ELAC, Lyon.
Eduardo Arroyo und Bruno Bruni im Torhaus und im Rathaus Elmshorn, Elmshorn (Alemania).
El objeto en el arte, Galería Levy, Madrid.
La Figuration des corps, Galerie Françoise Courtiade, Toulouse.
Die verlassenen Schuhe, Rheinische Landesmuseum, Bonn.
L'art contre l'arme de la faim, Museo Kotopouli, Atenas.

1994

Intermezzo, Galerie Eva Poll, Berlín.
Grazia Eminente-Eduardo Arroyo, Galerie M20 y Galerie Levy, Berlín.
Latitud de la mirada. Modos de coleccionar, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
Artistas españoles; Obras de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid.
El autorretrato en España de Picasso a nuestros días, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
Überblick 94, Ausgewählte Werke, Galerie Michael Hasenclever, Múnich.
Nord-Sud obras de arte sobre papel, Galería Maeght, Barcelona.
Artistas con sombrero, Galería Max Estrella, Madrid.
Retratomatón, Palacio de la Audencia, Fundación Duques de Soria, Soria.
Züge züge, Galerie der Stadt, Esslingen, Städtische galerie, Göppingen.
Aspects d'une collection (2), Figuration narrative, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Chapelle du Collège, Carpentras.
Figurative tendenzen-Neuerwerbungen in der Sammlung Würth, Museum Würth, Künzelsau-Gaisbach.
Galería de retratos, Museo de Bellas Artes, Sevilla.
Galería de retratos, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Trabajos de Taller, Galería Max Estrella, Madrid.
El mundo mágico de Mickey Mouse, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
El color de las vanguardias, Colección de pintura española contemporánea, Sala de exposiciones de Plaza de España, Madrid.
Visiones urbaines, Europe 1870-1993, Centre Georges Pompidou, París; Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona.
Collection Maeght 1909-1994, une collection du XXe siècle, Yokohana; Shizuoka; Chiba; Obihiro (Japón).
Arte español de los 80 y 90, MNCARS, Madrid.
Dessins et Sculptures de la fondation Maeght, Galerie de l'Assemblée nationale, París.
Galerie Les Ateliers, París.

1995

Homenaje al Tango, Galería Novart, Madrid.

Visto y no visto, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
Art Frankfurt, Museum Würth, Künzelsau (Alemania).
Peintres contents d'eux-mêmes, Musée de la Cour d'Or, Metz.
 Galería Marlborough, Madrid.
Risarcimento, artista contemporanei per gli Uffizi, Florencia.
Envisager / Dévisager, Galerie Pierre Brullé, París.
Peintres contents d'eux-mêmes, Musée de la Cour-d'Or, Metz.
Peintres d'histoires dans les collections du fonds régional d'Art contemporain Provence-Alpes-Côte-D'Azur, La Seyne-sur-Mer.
El negro es un color, Galería Maeght, Barcelona.
Le Cirque, Athénée-théâtre Louis-Jouvet, París; Espace Mira-Phalaina, Montreuil.
Sembra un secolo, Galleria Orti Sauli, Gênes.
Contrapunt, Oda Sala d'art, Barcelona.
Passions privées, collections particulières d'art moderne et contemporain en France, MNAM, París.
Referencia Goya, Galería Bat Alberto Cornejo, Madrid.
Orígenes, homenaje al artista primitivo, Galería Cyprus art, Sant Feliu de Boada, Gerona.

1996

Paysages de la mémoire, Fondation Coprim pour l'Art contemporain, París.
Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Bienal de Venecia, Galería Gamarra, Madrid.
Postrimerías. Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo, Fundación Cultural Mapre Vida, Madrid.
Fondos de papel, Galería Gamarra, Madrid.
Seis artistas en torno a la guitarra, Palacio Revillagigedo, Caja de Asturias, Gijón.
José Miguel Arroyo, "Joselito", por Eduardo Arroyo, Florian Bolk, Luis Moro, Isabel Muñoz, Galería Utopía Parkway, Madrid.
Les Sixties, années utopies, France et Grande-Bretagne 1962-1973, Musée D'Histoire Contemporain, Hôtel national des Invalides, París; Brighton Museum
La Figure, Centre d'art Bouvert-Ladubay, Saumur.
Art against Apartheid, 78 artistes des années 1980, Asssemblée nationale du Cap, Le Cap (Sudáfrica).
Obra original sobre papel, colección Fundesco, Salas de exposiciones Fuencarral, Madrid.
Galerie Levy, Hamburgo.
Galerie Anton Meier, Ginebra.
Les Sixties, années utopies, France et Grande-Bretagne 1962-1973, Musée d'Historire Contemporain, Hôtel national des Invalides, París; Brighton Museum, Brighton.
10 x 15; 50 opere inedite, 1957-1996, Stdio Gastaldelli, Milán.
Galería Levy, Madrid.
Arte y testimonio, colección Testimonio de La Caixa, Oviedo.
El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos, Instituto Cervantes, Alcalá de Henares; Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Face á l'Histoire, MNAM / Centre Georges Pompidou, París.
Múltiples, Galería Joan Prats, Barcelona.
La memoria de un sueño, colección Azcona, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria.
Punto de quietud, una colección de escultura contemporánea, colección Azcona, Sala de exposiciones de la Caja Castilla-La Mancha, Albacete.

1997

Made in France, 1947-1997, MNAM / Centre Georges Pompidou, París.
Carta blanche à Pierre Raetz, Espace Saint-François. Lausana.
Hommages, hommes illustres, héros et hommes du commun, Musée de Picardie, Amiens.
Cegueses, Museo de Arte, Gerona.
Galería Punto, Valencia.
Galería Guy Bärtschi, Ginebra.
El arte y la prensa en las colecciones españolas, Fundación Carlos de Ambres, Madrid.
Arte contemporáneo en la colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso, Málaga.
Madrid, Galería Cyprus art, Sant Feliu de Boada, Gerona.
Galería Colón XVI, Bilbao.
Du bestiaire roman aux bestiaires contemporains, Iglesia Saint-Savinien, Melle.
España siglo XX, Museo del Palacio de Bellas Artes, México.
Galerie Éric Linard, Le Garde-Adhémar (Drôme).
1797 Bonaparte à Verona, Museo di Castelvecchio, Verona.
Colección Testimonio, Estación Marítima, La Coruña.
En torno al paisaje, paisajes de la colección Argentaria, Fundación Argentaria, Madrid.
De Picasso a Barceló, el arte contemporáneo a través de la obra gráfica, Valladolid; León; Palencia; Zamora; Salamanca, Caja España.

1998

De Arroyo à Villeglé, Musée des Beaux-Arts, Dole.
Galería Colón XVI, Bilbao.
Spain is Different, Post-Pop and the New Image in Spain, Sainsbury Center for the Visual Arts, Norwich; Museo de la Ciudad, Valencia.
El objeto en el arte, Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, Palma de Mallorca.
Tableaux d'une histoire (exposición a partir de la colección del FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur), Villa Arson, Niza.
Galería Cyprus art, Sant Feliu de Boada, Gerona.

1999

Nulla dies sine linea, Galería Metta, Madrid.
Pop art, Galería Levy, Hamburgo.
Arte español, colección de arte contemporáneo La Caixa, Museo de Ceuta, Ceuta.
Galería Maeght, Barcelona.
Tableaux d'une histoire, Villa Arson, Niza.
Galerie Hasenclever, Múnich.
Pop impressions Europe/USA. Prints and multiples from the Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York.
XIII Biental internacional del deporte en las Bellas Artes, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Luis Buñuel, el ojo de la libertad, Sala de exposiciones, Diputación de Huesca, Huesca.
Grandes obras, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
Mit unseren Künstlern in das nächste Jahrtausend, Galerie Pro Arte, Fribourg-en-Brisgau.
De Picasso a Bacon, arte contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.
Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, Antonio Saura, Galerie Delta Rotterdam, Rotterdam.
Attirance du Sud, Musée Bonnat, Bayona (Francia).

2000

La Figuration narrative, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer; Bergen Kunsmuseum, Bergen; Reykjavík Art Museum, Reykjavík.
Recontables, Galería Metta, Madrid.
Calderón en escena: siglo XX, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galerie Louis Carré. Histoire et actualité, Hôtel Donadéï de Campredon, l'Isle-sur-la-Sorgue.
100 gravats colección Daniel Giralt Miracle, Museu de Valls, Valls.
Colección de la Fundación Coca-Cola España, Centro de Cultura, Antiguo Instituto de Gijón, Gijón

2001

Garaje, imágenes del automóvil en la pintura española el siglo XX, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela; Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
À pied d'oeuvre, Bibliothèque nationale, París.
Utopies Ácides, visions de la col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, Valencia.
De quelques dessins contemporains, Fondation d'Art contemporain Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls.
Shoes or no shoes?, Caermersklooster - Provinciaal Centrum voor Kunt en Cultuur, Gante.
De Picasso a Barceló, coleção do museu MNCARS, Pinacoteca de Sao Paulo, Sao Paulo.
De Picasso a Tàpies, claves del arte español del siglo XX en las colecciones del MNCARS, Gemeentemuseum, La Haya; Uitgeverijwaanders, Zwolle.
Arte contemporáneo español de Chillida a Sicilia, Círculo de Bellas Artes, Madrid; Colección Banco Zaragozano.
Las claves de la España del siglo XX, Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, Valencia.
Cinquante ans de sculpture espagnole, Jardins du Palais-Royal, París.
AENA colección de arte contemporáneo, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Maestros antiguos y modernos, Museo de Bellas Artes, Bilbao
La colección de MNCARS de Picasso a Barceló, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.
Col·lecció Martínez Guerricabeitia, nova selecció, Universitat de València, Valencia.
Vaut le voyage, Galería Cyprus art, Sant Feliu de Boada, Gerona.
Visto y no visto, Galería Metta, Madrid.
50 años de escultura española, Parque del Retiro, Madrid.

2002

10 años, Galería Rosalía Sender, Madrid.
Plural, Galería Juan Gris, Madrid.
Il Museo del Prado visto da dodici artista spagnoli contemporanei, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, Bolonia.
Matriz/Estampa, colección de arte gráfico contemporáneo, Fundación BBVA, Madrid.
Colección Pilar Cítoles, Circa XX, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza.
Centro de Arte, Arte y Naturaleza, Madrid.
Hay una luz en Asturias (exposición conmemorativa de las huelgas de 1962), Fundación Juan Muñoz Zapico y Galería Espacio Liquidado de Gijón; Centro de Arte Moderno, Oviedo
La pasión por el libro. Una aventura editorial, MNCARS, Madrid.

2003

Punto de partida, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga
ARCO 2003, Galería Metta, Madrid.
Art Chicago, galería Metta, Chicago.

Introducción del deporte en España, su repercusión en el arte, Edilupa, Madrid.
De Picasso à Barceló, les artistes espagnols, Fondation Pierre Gianadda, Martigny (Suiza)
+ 0 – 25 años de arte en España. Creación en libertad, MUVIM, Valencia.
 Museo de Bellas Artes, Santander.
La Spagna dipinge il novecento, capolavori del MNCARS, Fondazioni Cassa di Risparmio di Roma y Museo del Corso, Roma.
Jusep Torres Campalans, MNCARS, Madrid.
Otras Meninas, Fundación Telefónica, Madrid.

2004

La Figure en question, Galerie Le Troisième Oeil, París.
Duos, Galerie Maeght, París.
Colección Unión española de explosivos, Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos.
Ruedo Ibérico, un desafío intelectual, Residencia de Estudiantes, Madrid.
Deporte y arte contemporáneo. La colección del Consejo Superior de Deportes, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza.
Pintura española 1950-2000, colección De Pictura, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Imagen de un centenario, pintores chilenos y españoles ilustran a Neruda, Museo de América, Madrid.
Scultura Internazionale, jardín y parque del Castillo, Agliè.
El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
Shangai imaginaire, Galería Anton Meier, Ginebra.
Los Años Jóvenes, 1960-1970, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, Elche, Murcia, Palma de Mallorca y Valencia.

2005

La Peau du chat, Carlota Charmet et les collectionneurs, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne.
Colección dinámica, últimas incorporaciones (2003-2004) al patrimonio artístico Kutxa, Salas Kutxa Boulevard, San Sebastián.
Papeles de los sesenta, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.
 Galería Metta, Madrid.
Mirar no es suficiente. La colección del Consejo Superior de Deportes, Ses Voltes, Palma de Mallorca.
Krankas, Galería Cyprus art, Saint Feliu de Boada, Gerona.
Visiones y sugerencias. Exposición colectiva e itinerante en homenaje al Quijote, Sitges.
El mayo valle, la colección del Consejo Superior de Deportes, Museo Adra, Almería.
Au tour de la collection de Georges Detais, Carmel, Tarbes; galerie L'Art en Stalles, Pouzac.
Figuraciones, 1960-1980, Galería Metta, Madrid.
Arroyo – Cueco – Roubinowitz, Bibliothèque de la Manufacture, Lyon.

2006

La Figuration narrative dans les collections publiques, 1964-1977, Musée des Beaux-Arts, - Orléans; Musée des Beaux-Arts, Dole.
Mickey dans tous ses états, Hôtel Dassault, París.
Des artistes en leur monde, Drouot-Montaigne, París.
Cinq Peintres amis (Eduardo Arroyo, Mark Brusse, Guy de Rougemont, Peter Stämpfi, Jan Voss), Bollag Galleries, Zürich.
Homenaje a Chillida, Museo Guggenheim, Bilbao.

Henri Michaux, Icebergs, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

2007

Femmes du XXe siècle par 12 artistes contemporains, Galerie Guislain États d'Art, París.
La Figuration narrative des années 1960-1970, Musée de l'Hospice Comtesse, Lille.
Paris du monde entier (Artistes étrangers à Paris dans la collection du Centre Georges Pompidou, 1900-2005), National Art Center, Tokyo.
ARTParis 2007, Galleria San Carlo, París.
Speed 2, IVAM, Valencia.
El paisaje en el coleccionismo leonés, Palacete Torbado, Centro Leonés de Arte, León.
L'amour de l'art, art contemporain et collections privées du Sud-Ouest, Musée des Beaux-Arts; église des Jacobins, Agen.
Le Tour du monde de la publicité, Musée de la Publicité, París.
De Picasso a Di Rosa, Sung Nam Art Center, Seúl.

2008

Eduardo Arroyo & Antonio Recalcati, Galerie IUFM Confluence(s), Lyon.
Collection Florence & Daniel Guerlain, Dessins, Ambassade de France, Nueva York.
Figuration narrative des années 1960-1972, Galeries nationales du Grand Palais, París; IVAM, Valencia.
La Revanche de l'image. Nouvelles figurations 1960-1980, Musée de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve.
Arte español 1957-2007, Palazzo Sant'Elia, Instituto Cervantes, Palermo.
Arte contemporânea espanhola da Fundação e coleção Antonio Prates, Ponte Sor (Portugal).
Paris Peinture (exposición organizada por la Embajada de Francia en Grecia y el Instituto francés de Atenas), Fondation B & M. Theocharakis, Atenas.
La représentation pensive, Musée de Gajac, Villeneuve-sur-Lot.
Images et Formes dans la Figuration narrative, Musée de Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve.
Obra gráfica 10 de El País, Marlborough, Madrid.
El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos, Museo de la Pasión, Valladolid.
Colectiva de verano, Galería Rosalía Sender, Valencia.
One way, one ticket, un essai sur la mort dans les collections de l'IVAM, IVAM, Valencia.
Plural, exposición conjunta de la Galería Juan Gris y de la Galería Rayuela, Madrid.
Premio nacional de arte gráfico, Calcografía nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Anatomie, les peaux du dessin, collection Florence & Daniel Guerlain, Fonds régional d'Art contemporain de Picardie, Amiens.

2009

Escultura, obra gráfica, Universidad de Málaga, AENA Arte, Málaga.
Desde el informalismo a lo multicolor. Miradas Colección Caixa Galicia, Fundación Caixa Galicia, La Coruña.
Figuración y nueva escultura españolas en las colecciones ICO, EMAT, Valencia.
Colección AENA, arte en los aeropuertos, Palacio Los Serrano, Espacio Cultural de Caja Ávila, Ávila.
Panorama del porvenir, Galería arteSonado, La Granja de San Ildefonso (Segovia).
Eduardo Arroyo, Dis Berlin, Guillén Nadal, Antón Llamazares, Galería Gema Llamazares, Gijón.
Pop Art, la colección del IVAM, EMAT, Valencia.

Musée éphémère, Passion d'art, collections privées, Espace d'Art contemporain Saint-Martin, Montélimar.

Picasso, Matisse, Dubuffet, Bacon... Les Modernes s'exposent, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

2010

Art & Contemporain à tous les étages, 30 ans d'acquisitions en art contemporain, Musée des Beaux-Arts, Dole.

Charles Fourier ou l'Attraction passionnée, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon.

Iluminación de contrastes (obras escogidas de las colecciones ICO), Museo de Colecciones ICO, Madrid.

Taurus del mito al ritual, Museo de Bellas Arte, Bilbao.

El dorado, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.

Colección UEE, los calendarios explosivos, Sala del Teatro Calderón, Valladolid.

Obra sobre papel en la colección del IVAM, IVAM, Valencia.

Museo Patio Herreriano de arte contemporáneo español, nueva disposición de la colección de arte contemporáneo.

Colección Martínez Guerricabeitia, Sala Santa Inés, Sevilla.

Un siglo creando espacio (colección ICO de esculturas y dibujos), Museo de Colecciones ICO, Madrid.

Arte en los aeropuertos (colección AENA de arte contemporáneo), Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.

Disparates de Goya et Nouveaux Disparates, Institut Cervantes, Burdeos.

El Museo del Prado visto por doce artistas, Centro Cultural Bancaja, Alicante.

2011

¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968), MNCARS, Madrid.

Centro Fundació Stämpfli-Art Contemporani, Sitges.

Libres para pintar, Museo de Colecciones ICO, Madrid.

Itsasurdin. Ultramar, Arte-Kutxa, Sala Kubo, San Sebastián.

Saint Laurent, Rive gauche. La Révolution de la mode, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, París.

Mano a mano, collages, Arroyo, Télémaque, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne.

CA-RO-TA, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Jordi Sócías, Ivorypress Art, Madrid.

1960-1970, Les Carabiniers, Aillaud, Arroyo, Rancillac, Galerie Georges Detsis, París.

50 Artistes, une collection à la fondation Maeght, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

Colección CAM de arte contemporáneo, Lonja del Pescado, Sala Municipal, Alicante.

Colección De Pictura. El gesto y la ironía, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Colección de arte Garó, Casa de la Juventud, Centro Cultural, Estepona.

Obras maestras de la pintura en la colección del IVAM, Pasado, Presente y Futuro, IVAM, Valencia.

Una selección de obras del IVAM, Año Dual España-Rusia, Museo de Arte Moderno, Moscú.

Repensar la sociedad, en torno al arte y el compromiso, Palau Joan de Valeriola, Fundación Chirivella Soriano, Valencia.

Caras y máscaras, identidad primitiva y contemporánea, Galería Michel Soskine, Madrid.

J'ai deux amours, Palais de la Porte-Dorée, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, París.

Pasajes del cuerpo contemporáneo, Museo Regional de Arte Moderno, Cartagena.

Colectiva, Galería Rosalía Sender, Valencia.

Confrontaciones, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
Femeninos, Centro de Arte Museo de Almería, Almería.
Gli altri. I percorsi inquieti di Bruno Bruni. Musei Civici, Pesaro.
Hommage à Christian Calligarot, IUFM Confluence (s), Lyon.

2012

Mercat del Peix, Fundació Stämpfli-Art Contemporani, Sitges.
Trozos, tramas, trozos, IVAM, Valencia
Toreador, Hotel Conde Rodrigo, Ciudad Rodrigo.
Pseudo Stendhal, vrais ou faux portraits, Bibliothèque d'étude et d'information, Grenoble.
Pop Himalaya, Museo de Arte Contemporáneo El Mercado, Villanueva de los Infantes.
Gli Spazi dell'Arte, dalla Pop Art al Concettuale, Palazzo di Città, Cagliari.
Face to face, Frissiras Museum, Atenas.
América, América, IVAM, Valencia.

2013

De Gaston Chaissac à Fabrice Hyber, parcours d'un amateur vendéen, Historial de Vendée, La Roche sur Yon.
Les aventures de la vérité / Peinture et philosophie; récit, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
Collection LGR, Galerie contemporaine du MAMAC, Niza.
El Museo del Prado y los artistas contemporáneos, Fundación Francisco Godia, Barcelona.
Eduardo Arroyo. Escultura 1973-2012, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga.
Escultura española del siglo XX, Museo Nacional de Arte de China, Pekín.
Retratos y retratos, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
Galería Samuel, Valladolid.
La cocina de la pintura, IVAM, Valencia.
Exposición Goya y sus Herederos, Museo Diocesano, Barcelona.
Bibliofilia Gráfica, Sala de Exposición Zuloaga, Fuendetodos.
Té con Nefertiti, IVAM, Valencia.

2014

Arroyo, Brusse, Cueco, Erró, Lebel, Télémaque. Grand format, Galerie Louis Carrée & Cie, París.
Obras gráficas, Galerie Maeght, París.
Visages Picasso, Magritte, Warhol..., Musée de la Vieille Charité, Marsella.
Mano a mano / Hand in Hand (Eduardo Arroyo + Bruno Bruni), Galerie Levy, Hamburgo.
Les Archives du rêve, dessins du musée d'Orsay: carte blanche à Werner Spies, Musée de l'Orangerie, París.
It's PopArt?, Galerie Levy, Hamburgo.
Arroyo / Matieu. Mano a mano, Chapelle Saint-Laurent – Capitole, Arlés.
Los mitos del Pop, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
Retratos. De Toulouse-Lautrec a Eduardo Arroyo, Galería Guillermo de Osma, Madrid.
La confirmación de la alternativa, Plaza de Toros de Las Ventas, Madrid.
Libros (y otras publicaciones) de artista: 1947-2013, Fundación Juan March, Madrid.
Cartelera Turia, La Nau, Valencia.
Lecturas para una colección, Centro Leonés de Arte y Sala Provincia, Instituto Leonés de Cultura, León.

2015

Cuadrilátero, Fundació Setba, Barcelona.

Diálogos en papel. De Picasso a Ponç, Fundación Picasso-Casa Natal, Málaga

La oficina de San Jerónimo (comisario junto a Fabienne di Rocco), Casa del Lector, Matadero, Madrid.

Principales colecciones públicas

MNAM, Centre Georges Pompidou, París; Musée d'Art moderne de la ville de Paris, París; Fonds national d'art contemporain, París; Direction des musées de France, París; FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur; FRAC Alsace; Carré d'Art, Musée d'art contemporain, Nîmes; Musée Cantini, Marsella; Musée de Villeneuve-d'Ascq; Musée de Chartres; Bibliothèque nationale, París; Musée de Montrouge; Musée de Belfort; Musée de Cholet; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana; Musée Olympique, Lausana; Nationalgalerie, Berlín; Guggenheim Museum, Nueva York; Hirshorn Museum, Washington; Hedendaagse Kunst, Utrecht; Central Museum, Utrecht; Moderna Museet, Estocolmo; Kunsthalle, Hamburgo; Staatsgalerie Moderne Kunst, Múnich; Museo Progressivo, Livorno; Galleria comunale, Cagliari; Museo Salvador Allende, Santiago; IVAM, Valencia, MNCARS, Madrid; Colección Canal de Isabel II, Madrid; Museo Municipal, Madrid; Colección de Arte Contemporáneo, Madrid; Consejo Superior de Deportes, Madrid; La Caixa, Barcelona; Museo de Cáceres, Cáceres; Colección Diputación de Granada, Granada; Museo de Bellas Artes, Bilbao; Museo de Bellas Artes, Álava; Museo Patio Herreriano, Valladolid; Pinacoteca Parco Driadi, Castel Arquata (Piacenza); Museum Würth, Künzelsau-Gaisbach; Coleção Berardo, Lisboa; Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne.

2.- ESCENOGRAFÍAS

1969

Off Limits, obra de Arthur Adamov, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Piccolo Teatro, Milán.

1971

Wozzeck, ópera de Alban Berg, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Opera de Bremen.

1972

Off Limits, obra de Arthur Adamov, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Düsseldorfer Schauspielhaus, Dusseldorf.

1973

Im dikicht der Stadte (En la jungla de las ciudades) obra de Bertolt Brecht, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Schauspiel, Fráncfort.

1974

Antiken Projekt, a partir de la obra de Eurípides *Las Bacantes*, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Gilles Aillaud), Schaubühne, Berlín.

Vermeil comme le sang, puesta en escena de Claude Régy, decorado de Eduardo Arroyo, Théâtre national de Chaillot, París.

1975

Faut-Salpêtrière, según *Fausto* de Goethe, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Gilles Aillaud), Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, París.

1976

Die Walküre (La valquiria) ópera de Richard Wagner, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Opéra national de Paris, París.

1977

El arquitecto y el emperador de Asiria, obra de Fernando Arrabal, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Teatro de Barcelona.

1981

La vida es sueño, obra de Calderón de la Barca, puesta en escena de José Luis Gómez, decorado de Eduardo Arroyo, Teatro Español, Madrid.

1984

Nostalgia, obra de Franz Jung, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Piccolo Teatro, Milán.

1986

La Cenerentola, ópera de Rossini, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Théâtre municipal, París.

Bantam, obra de Eduardo Arroyo, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Gilles Aillaud y Antonio Recalcati, Residenz Theatre, Múnich.

1987

Bantam, obra de Eduardo Arroyo, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Gilles Aillaud y Antonio Recalcati, Museum, Dortmund.

1989

La Mort de Danton, obra de Georges Büchner, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Théâtre des Amandiers, Nanterre.

1990

Edmond, obra de David Mamet, dirección de María Ruiz, decorado de Eduardo Arroyo, Teatro María Guerrero-Centro Dramático Nacional, Madrid.

1992

De la casa de los muertos (Aus einem Totenhaus), ópera de Leoš Janáček, dirección de Claudio Abado, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Salzburger Festspiele, Salzburgo.

1994

Splendid's, obra de Jean Genet, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Schaubühne, Berlín.

1995

Splendid's, obra de Jean Genet, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Piccolo Teatro, Milán.

Mère blafarde, tendre soeur (Bleiche mütter, zarte schwester), obra de Jorge Semprún, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Festival de Weimar.

1996

Otello, ópera de Giuseppe Verdi, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Deneder Landse Opera, Ámsterdam.

1997

Zuckersüß Leichtenbitter, obra de Albert Ostermaier, puesta en escena de Udo Samel, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Bernard Michel), Bayerisches Staatsschauspiel / Marstall, Múnich.

1999

Tristan und Isolde, ópera en tres actos de Richard Wagner, dirección de Claudio Abbado, puesta en escena de Klaus Michel Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Berliner Philharmoniker, Chor der Osterfestspiele Salzburg, Festival de Salzburgo.

2000

Tristan und Isolde, ópera en tres actos de Richard Wagner, dirección de Lorin Mazel, puesta en escena de Klaus Michel Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Bernard Michel), Orchestre philharmonique de Vienne, Choeur de l'Osterfestpiele de Salzburg, Festival de Salzburgo.

Aida, ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi, dirección de Riccardo Chailly, puesta en escena de Klaus Michel Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Bernard Michel), Deneder Landse Opera, Ámsterdam.

2002

Don Giovanni, ópera en dos actos de W. A. Mozart, libreto de Lorenzo de Ponte, dirección de Hans Zender, puesta en escena de Klaus Michel Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Bernard Michel), Ruhr Triennale Recklinghausen.

2005

De la casa de los muertos (Aus einem Totenhaus), ópera de Leoš Janáček, dirección de Marc Albrecht, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Orchestre et Choeur de l'Opéra national de Paris, Opéra-Bastille, París / Teatro Real, Madrid.

2006

Boris Godounov, ópera de Modest Moussorgsky, dirección de Kasushi Ono, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Bernard Michel), Orchestre et Choeur du Théâtre royal de La Monnaie, Bruselas.

Doktor Faust, ópera de Ferruccio Busoni, dirección de Philipp Jamach, puesta en escena de Klaus Michel Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Opernhaus, Zúrich.

2007

Boris Godounov, ópera de Modest Moussorgsky, dirección de Hans Graf, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, vestuario de Rudy Sabounghi, Orchestre et Choeur de la Opéra national du Rhin, Petits Chanteurs de Strasbourg, Orchestre philharmonique de Strasbourg et Filature, Mulhouse.

Boris Godounov, ópera de Modest Moussorgsky, dirección de Jesús López Cobos, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo (con la colaboración de Bernard Michel), orquesta titular del Teatro Real; coro y orquesta sinfónica de Madrid, Teatro Real, Madrid.

2008

Boris Godounov, ópera de Modest Moussorgsky, dirección de Vladimir Fedoseyev, puesta en escena de Klaus Michael Grüber, decorado de Eduardo Arroyo, Opernhaus, Zúrich.

Las mil noches y una noche, texto de Mario Vargas Llosa, puesta en escena Joan Ollé, decorado de Eduardo Arroyo, Fundación Tres Cultura, Sevilla.

3.- LIBROS DE ARROYO

España il poi viene prima

Milán, Feltrinelli, col. Libelli, 1973.

Trente-cinq ans après

París, Christian Bourgois, col. "10/18", 1974.

Panama Al Brown, 1902-1951

París, Éditions Jean Claude Lattès, 1982.

Panama, das Leben des Boxers Al Brown

Dusseldorf, Claasen Verlag, 1984.

Panama Al Brown, 1902-1951

Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Panama Al Brown, 1902-1951

Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.

Panama Al Brown, 1902-1951

París, Éditions Grasset, 1998 (edición revisada y aumentada).

Bantam

Obra en dos actos, Múnich, editada por el Residenztheater, 1986.

Sardines à l'huile

París, Éditions Plon, col. "Carnets", 1989.

Sardinas en aceite

Madrid, Mondadori, 1989.

Sardinen in Öl

Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1996.

Cocteau-Panama Al Brown, historia de una amistad

Antología de textos de Jean Cocteau con una introducción de Eduardo Arroyo,
Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1995.

Orgullo y pasión, Eduardo Arroyo dialoga con Rosa Pereda

Madrid, Trama Editorial, 1998.

El Trío Calaveras: Goya, Benjamín y Byron-boxeador

Madrid, Taurus, 2003.

Dans des cimetières sans gloire, Goya, Benjamín y Byron-boxeador

París, Éditions Grasset, 2004.

Un día sí y otro también

Madrid, Metta Galería y Turner, 2004.

Imaginación poética

Madrid, col. "Los otros poetas", Visor Libros, Fundación Loewe, Madrid, 2006
(conferencia impartida en Casa Velázquez en octubre de 2005)

Los Bigotes de la Gioconda

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009.

Minuta de un testamento. Memorias

Madrid, Taurus, 2009.

Minuta de un testamento. Memorias

Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.

Minutes d'un testament

Paris, Grasset, 2010.

Al pie del cañón, Una guía del Museo del Prado

Barcelona, Elba, 2011.

Cordero místico, col. "Entretien"

París, Maeght Éditeur, col. "Entretien"/ Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

L'Agneau mystique

París, Maeght Éditeur, col. "Entretien", Paris, 2012. (entrevista grabada en abril de 2008 y octubre 2009 en París, Madrid y Barcelona por Claude et Clovis Prévost)

4.- PELÍCULAS

Eduardo Arroyo

Michel Lancelot

Antenne 2, París, 1979.

Portraits d'artiste

Liliane Thorn-Petit

RTL Éditions, París, 1982.

Figuration narrative

Entretien de Gérald Gassiot-Talabot par Anne Thorne

Lintas Producteur, París, 1985.

Arroyo, exposición individual

Alberto Anaut

Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012.

5.- LIBROS ILUSTRADOS

1970

Gli amici de Popi Crosta, con dibujos de Eduardo Arroyo. Roma, Edizione dell' Aldina.

Ricericare sul nome Arroyo quattro sonetti di Francisco de Quevedo. Roma, Edizione dell' Aldina, Stampa Litografica L. De Rossi.

1971

La Nuit trahie de Michel Rachline. París, Librairie Saint-Germain-des-Près, (Poètes Contemporains).

1973

Canzonetta en forma di bestiario, con texto de Dino Buzzati, editado con ocasión de la exposición *Arroyo, De Vita, Minguzzi, Peverelli*, Galleria Rizzardi, Milán. Milán, Rizzardi, impresor Grafis, Bolonia.

1984

Oraisons funèbres de André Malraux, texto extraído de *Le Miroir des Limbes*, Bibliothèque La Pléiade, litografías de Eduardo Arroyo. París, litografía Claude Jobin en Ateliers Grapholith.

Célébrités Poldèves, Aillaud, Arroyo, Mordillat. París. Éditions Mazarine.

Churchill d'Angleterre, texto de Albert Cohen, litografía de Eduardo Arroyo. París, FIDH (Fédération Internationale des Droits de l'Homme).

1985

Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo. Barcelona, Llibres de Mall.

1986

Bonheur-Fantôme de Hamid Fouladvind, (prólogo de Alain Jouffroy, "Arroyo: le bonheur-fantôme et sa signification évidente"). París, Ateliers Grapholith, (Col. Ópera Gráfica).

1988

Makbara de Juan Goytisolo. Barcelona, Círculo de Lectores.

1989

Homenaje de E.A. a C.P. Stuttgart-Möhringen, Manus Presse.

1990

El palio de Siena "diez asesinos", con textos de Alessandro Falassi. Valencia, Gráficas Vicent.

1991

Poesías completas de San Juan de la Cruz. Madrid, ed. especial conmemorativa IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, 250 ejemplares, con un dibujo de Eduardo Arroyo, encuadernador Jesús Cortés, (Col. Flor y Gozo).

La sanción de los puños de Juan González Ríos, prólogo de Lucas Soler Calvo; dos puntas secas de Eduardo Arroyo. Madrid; París.

L'enfant blessé de Johannes Flütsch, cinco grabados originales de Eduardo Arroyo y fotos realizadas por el artista. Ginebra, Galerie Anton Meier; impresor Taller Mayo 28, Madrid.

El Museo del Prado visto por doce artistas españoles, carpeta, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado; impresor Taller Mayor 28, Madrid.

Ulises ilustrado (ed. Eduardo Arroyo y Julián Ríos). Homenaje a James Joyce en el cincuentenario de su muerte, 131 láminas en color y 186 dibujos en blanco y negro; con ilustraciones de Gilles Aillaud, Andreu Alfaro, Grazie Eminente, Luis Gordillo, Adrien Jacques Le Seigneur en colaboración con Khadim Jihad y Guy Rougemont, Barcelona, Círculo de Lectores.

1992

De rien, texto de Robert Pinget, cinco litografías de Eduardo Arroyo. París, Maeght éditeur, impresor Arte Adrien Maeght, París.

Sis retrats, carpeta conmemorativa del X aniversario del Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Valencia, con tres estampas de Eduardo Arroyo y tres estampas de Antonio Saura. Valencia, Música 92, Generalitat Valenciana, impresor Tallers de Serigrafia Ibero Suiza, S.L., Valencia.

Jocs d'Olimpia, Pindar, Adami, Alfaro, Arroyo, carpeta con seis litografías de Valerio Adami, Andreu Alfaro y Eduardo Arroyo. Valencia, Asociación de Coleccionistas de Arte A. Vicent García, S.L., impresor Ricardo Vicent.

En la mesa con Rossini de Alessandro Falassi, ed. conmemorativa del bicentenario del nacimiento de G. Rossini. Barcelona, Círculo de Lectores.

Lecciones de moral y religión de Eduardo Arroyo. Madrid, Celeste Ediciones; Ediciones de la Torre de Babel.

1993

Vanitas, portfolio, con 8 litografías de Eduardo Arroyo. Múnich, Hasenclever, impresor Imhof.

Mémoire blanche, textos de M. Best, M. Chaix, M. Chaspal, R. Confiant, R. Jean, Y. Navarre, B. Noël, Y. Queffélec, P.-J. Rémy, M. Rouanet.

Sombreros para Alicia de Julián Ríos. Barcelona, Muchnik.

1994

Saturne ou le banquet perpétuel. París, Éditions Jannik. (Col. l'Art en écrit).

1995

Cocteau-Panamá Al Brown, historia de una amistad, antología de textos de Jean Cocteau con una introducción de Eduardo Arroyo. Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

1997

Dictionnaire impossible, tomo I, suite de 50 litografías de Eduardo Arroyo. París, Atelier Bordas.

Héroes de papel, texto de Francisco Calvo Serraller, aguafuertes de Eduardo Arroyo. Madrid, Ediciones Sen, impresor Taller Mayor 28.

Rosa Torres-Pardo, Piano tres ballets (Prokófiev, Stravinsky, Falla) (coord. Ignacio Alcázar), textos de Arnaldo Liberman (trad. María Gil), Mercedes Rico; dibujos de Eduardo Arroyo; fotos de T. Scott Mc Farland. Madrid.

A Manolete, antología poética, en el 50 aniversario de su muerte, con un grabado al aguafuerte de Eduardo Arroyo. Madrid.

1998

Cuneo notte, texto de Franco Cuneo, litografías de Eduardo Arroyo y Bruno Bruni, editado por BuonDie Edition GmbH, Hamburgo.

Don Juan Tenorio de José Zorrilla, drama religioso-fantástico en dos partes, ilustrado por Eduardo Arroyo (epílogo de Francisco Rico). Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

Rembrandt, de lo divino a lo humano, homenaje de Eduardo Chillida, M. Puri Herrero, Eduardo Arroyo. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

1999

Victor y la ogresa, Gustavo Martín Garzo. Madrid, Museo Casa de la Moneda, impresor Taller Mayor 28, Madrid.

Garibay, Francisco Rico. París, Arte Adrien Maeght; Imprimerie Nationale.

2000

Dream's Box, Francisco Calvo Serraller. Madrid. Galería Estampa.

Der Tiger bin ich, con una litografía de Bruno Bruni y de Eduardo Arroyo. Berlín, Sportverlag, impresor il Bisonte, Florencia.

Rosa Torres-Pardo, Enrique Granados: Goyescas. El Pelele, textos de Arnaldo Liberman, Juan Ángel Vela del Campo, dibujos de Eduardo Arroyo. Madrid, Calando.

La ville dans l'art, con un aguafuerte, barniz, lápiz eléctrico, aguafuerte y rodillo e iluminación manual. París, Le Cercle d'art, impresor Taller Mayor 28, Madrid.

Marjorie Morningstar, carpeta, con un grabado al aguafuerte resinas a dos tintas con serigrafía manual y pase de rodillo. Madrid, Fundación Aena, impresor Taller Mayor 28, Madrid.

X aniversario Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma, Fundación Juan March, carpeta (Amat, Arroyo, Campano, Farreras, Gordillo, Guinover, Hernández Pijuán, Navarro Baldeweg, Pérez Villalta, Sicilia). Madrid, Fundación Juan March, impresor Taller Mayor 28, Madrid.

2001

Don Julián de Juan Goytisolo, dibujos de Eduardo Arroyo. Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

Sugar de Eric Sanier, aguatinta de Eduardo Arroyo. París, Dumerchez, impresor SALG, L'Hay-les-Roses.

2003

Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos, Francisco Rico, ilustraciones de Eduardo Arroyo. Madrid, Destino.

2004

La Biblia, Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio, según la traducción de Casiodoro de Reina, ilustrada por Eduardo Arroyo. Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

2005

La Biblia, Genèse, Exode, Levitique, Nombres y Deutéronome, traducción de Marie Borel, Jacques Roubaud, Jean L'Hour, Jean-Luc Bénoziglio, Léo Laberge. París, Éditions France Loisirs.

Monopole 90, noventa aniversario del vino Monopole, con 11 acuarelas de Eduardo Arroyo, impresor Artes Gráficas Palermo.

2006

Tu nombre viene lento, con acuarelas de Eduardo Arroyo y textos de José Watanabe. Madrid, Galería Estampa.

2009

L'enfant au nuage, con aguafuerte de Eduardo Arroyo y un texto de Jean Daive. Parly, Atelier Dutrou.

2011

Sangre y arena de Vicente Blasco Ibáñez, con ilustraciones de Eduardo Arroyo. Valencia, Diputació de València y Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Valencia, impresor Fernando Gil.

2012

Dictionnaire impossible, tomo II, suite de 32 tiradas digitales originales firmadas. París, Studio Franck Bordas.

Dictionnaire impossible, tomo III, con 5 xilografías. Madrid, Larga Marcha, 50 ejemplares firmados y numerados.

2013

Pan con lágrimas, portfolio editado con ocasión de la exposición *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos* en la Fundación Juan March en el año 2013, con 2 aguafuertes de Eduardo Arroyo. Madrid, Fundación Juan March, 2013, 30 ejemplares numerados del 1 al 30, diez ejemplares en números romanos y 5 pruebas de artista.

El rostro que no se ve de Rafael Cadenas. Madrid, Biblioteca Americana, Estampa ediciones.

Las flores del mal de Charles Baudelaire, ilustrado por Eduardo Arroyo. Edición bilingüe de Enrique López Castellón, prólogo de André Gide, epílogo de Théophile Gautier, apéndice Walter Benjamin. Madrid, Abada Ediciones.

2014

Dictionnaire impossible, tomo IV, treinta estuches conteniendo cada uno 6 serigrafías firmadas y numeradas del 1/30 al 30/30 de Eduardo Arroyo. Madrid, Manolo Gordillo, Edición de Arte.

Lulu Pompette, texto inédito de Robert Goffin, ilustrado por Eduardo Arroyo. Bruselas, La Pierre d'Alun.

CONCLUSIONES

Este ensayo crítico ha partido de una idea inicial: la concepción combativa de la pintura de Eduardo Arroyo y su resistencia a la historia; de cómo sus imágenes alteran el orden establecido cayendo como relámpagos en cielo sereno.

Con objeto de abordar los tres rasgos fundamentales que estas reúnen para serlo, la carga crítica, el carácter anecdótico y el tono satírico, se ha propuesto una serie de capítulos juzgados como fundamentales. En la primera parte hemos tratado las causas que han motivado este «no lugar» o movilidad permanente del pintor para cuestionar la visión canónica de la historia y enfrentarse a dictaduras, modas y tópicos. Para ello se han seguido sus confidencias escritas. A continuación hemos analizado las diferentes batallas que ha librado con sus cuadros y los valores que ha dado a la pintura para asumir este papel de compromiso. Para tal fin nos hemos seguido apoyando en sus palabras, así como en los textos de los diversos especialistas que han abordado su producción creativa. Este recorrido nos ha permitido embarcarnos en una reflexión esencial: nos encontramos ante un pintor para el que el cuadro es Historia. La ha reescrito y recompuesto para remediar el mal de la amnesia colectiva.

Con este particular enfoque creemos haber aportado datos, ideas y perspectivas que resultan imprescindibles para la interpretación de su obra. Pasemos pues a recoger las contribuciones que han supuesto los diferentes capítulos para sostener el epígrafe de esta tesis.

En la primera parte, como prolegómeno, se han expuesto los antecedentes vitales que cimentaron la personalidad inconformista del artista, ya que tuvo un contexto familiar muy preciso y una juventud atípica, en el ambiente de la inmediata postguerra, marcada por la ausencia paterna. Al respecto ha sido significativo reparar en cómo Arroyo evadió esta difícil realidad amparado en el mundo de las letras, del dibujo y en el sueño de partir a París. Del mismo modo, se ha valorado el peso que tuvo en su derrotero la idealización de la insólita figura de su progenitor. Por otra parte, se ha definido como germen de su pintura testimonial posterior tres vivencias que tuvieron lugar en aquellos años de lozanía: recibir la imposición de una historia oficial parcial,

el apasionamiento por la narración de la realidad contable y el contacto con la imagen de crónica en el medio periodístico.

A continuación, se ha revisado su incursión en la pintura, en el enclave libre y bohemio de París, para explicar su primer cambio de medio expresivo, de la literatura al lenguaje mudo de las imágenes, como una reubicación de sus ansias de narrar: la pintura sustituyó a la palabra en la imposibilidad de hacerse entender en una lengua que no era la materna. También ha resultado esencial hacer hincapié en su formación autodidacta en las calles, los cafés y los salones de la capital francesa, donde tomó como referencia a los grandes maestros de las vanguardias históricas: Picasso, Giacometti, Max Ernst... En cuanto al origen de su conciencia política se ha identificado con el bullicio informativo de esta ciudad que reportaba a diario los vertiginosos cambios sociales que precipitaban los conflictos bélicos del orbe; así como con la visión que tuvo Arroyo del exilio y de la emigración española allí.

Dentro de este contexto, ha resultado revelador reflexionar sobre cómo el lenguaje pictórico del artista tomó cuerpo en las turbulencias políticas parisinas y en los movimientos artísticos contestarios que culminaron con la revolución callejera de Mayo del 68. Se ha descrito el papel que jugó Arroyo en esta década como uno de los agitadores principales del Salón de la Joven Pintura parisino. Para ello, se han aportado datos precisos de los cargos que ocupó en el comité de este certamen. En este sentido, la presente investigación puede despejar dudas, si es que aún las hubiera, acerca del lugar primordial del pintor en la corriente francesa de la Figuración Narrativa. También hemos sostenido que en este periodo dio comienzo su parodia de lo que es ser pintor oficial de historia.

En cuanto al lapso de trece años de exclusión que abrió su ruptura definitiva con España, en el año 1963 y hasta la restitución de su pasaporte en 1976, se ha definido como las horas más subversivas que ha conocido su pintura, de ahí que el capítulo consagrado a esta época se haya titulado «acciones delictivas». Hemos visto de qué manera Arroyo, en la amarga distancia de la expatriación, tornó su pincel en arma para articular un ataque contumaz al régimen dictatorial de Franco. Para cerrar esta línea, se han recogido citas que manifiestan cómo estas batallas ideológicas fueron una elección provisional del artista, quien, tras consumarse, vio como una pérdida de tiempo. A partir de aquí, para él la gran empresa sería la realización de la obra pintada o esculpida. Todo lo que no fuera este acto total les iba a resultar inútil.

Por otro lado, se han relacionado sus cambios de residencia, en Francia, Italia y puntualmente Alemania, con sus intercambios artísticos para escapar de las exigencias y las costumbres que impone el lienzo. Hemos podido reparar en estos ejercicios marginales como un salvoconducto para renovar la capacidad discursiva de su pintura. A este propósito, la escenografía y la ilustración de libros se han mostrado como las grandes contribuciones a su posición excéntrica dentro del arte. Ambas especialidades le han permitido despojarse de sí mismo para supeditarse al producto de la reflexión del otro. También se ha resaltado que su afán de atravesar los diferenciados géneros de épocas anteriores responde al empeño de no verse encasillado o clasificado dentro de la historia del arte.

La revisión de su destierro interior, desde el 1976 a 1982, una vez le fue restituido el pasaporte español, y la reflexión metafísica en torno a la condición del postergado que trajo consigo esta experiencia, nos han permitido advertir en esta etapa todo un replanteamiento de su pintura, puesto de manifiesto con la figura metafórica del deshollinador. Hemos observado cómo fue un punto de inflexión en la carrera de Arroyo, pues reparó en que su visión pictórica iba a afincarse para los restos en el exilio. A partir de entonces su única patria posible sería la pintura, por lo que la gran batalla sería salvaguardar esta morada frente a las sucesivas vanguardias que trataban de extirparla. Para ello se dedicó a potenciar las virtudes comunicativas de la imagen y el dialogar con la tradición. En consecuencia, su vuelta definitiva a España, a comienzos de los ochenta, implicó el cuestionamiento de los tópicos nacionales en clave irónica, asociado con la indagación de su propia identidad.

Asimismo, hemos determinado que sus juegos con la historia por medio de sus cuadros llegó a su cénit en la década de los noventa cuando su autoproclamó *pintor de Historia* en 1999, en el ocaso del centenario.

Y finalmente ha sido significativo constatar cómo la actividad febril del pintor en los últimos años, del 2000 al 2015, no solo no ha disminuido, sino que ha ido en aumento, sucediéndose diversos proyectos eclécticos que delatan su pasión por la literatura. Nos hemos referido también a su importante lazo afectivo con el Museo del Prado para reafirmarnos en la idea de que Arroyo pertenece a la tradición de la pintura de historia. Este trabajo ha reflejado cómo su respeto por el oficio del pintor no ha hecho más que acrecentarse a lo largo de su trayectoria, reivindicando el genio y la calidad de figuras del pasado y reclamando el Prado como casa de la modernidad. En

él reafirma el protagonismo de la pintura, aún, en el tiempo actual y ve la doble esencia de este arte: comentario del tiempo presente y el diálogo con la historia. Por último en esta primera parte ha resultado significativo dar cuenta de cómo el espíritu mordaz y el vigor refractario de nuestro artista le han llevado a no dejar de alzar la voz en numerosos debates artísticos para enjuiciar los tópicos de la industria cultural.

La segunda parte, consagrada al análisis de su pintura, ha propuesto una ordenación que pone de manifiesto cómo, en rigor, el itinerario creativo del artista quedó delimitado una vez que este atacó todo aquello ajeno que detestaba y que se le trataba de imponer a la fuerza como una consigna heredada. La contribución de esta particular agrupación de sus obras es que nos ha revelado las reivindicaciones que hacen, cada una de ellas, en torno al arte y a la historia y ha comparado las estrategias empleadas en cada caso. Sus cuadros que por separado pueden resultar en algunas ocasiones enigmáticos, pese a lo explícito de sus títulos, vistos así, en conjunto, cobran toda su significación.

En primer el capítulo, dedicado a sus embestidas «contra la historia», nos ha permitido ver cómo Arroyo llevó a cabo este ataque convertido, primero, en incisivo pintor oficial que parodia pinturas míticas de nuestro imaginario; y después otorgando el rango de histórico a hechos anecdóticos que se han visto silenciados. Del mismo modo que reparar en que la recomposición de la historia también ha abarcado acontecimientos históricos del mundo occidental.

Quizás lo más valioso de las obras reunidas bajo el título «contra el arte» haya sido tomar conciencia, mediante datos y crónicas, de la repercusión que tuvo la serie colectiva *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp* en el medio artístico internacional. Por otra parte, en su conjunto, el análisis de los ataques perpetrados contra las figuras de Duchamp, Miró y Dalí nos ha llevado a tratar el concepto de artista ideal que tiene Arroyo, aquel que se oculta para revelar el arte.

«Contra la pintura» ha sido un apartado vital para ver qué significa la pintura para Eduardo Arroyo: un terreno de argumentación libre de trabas estilísticas y condicionamientos técnicos. Hemos abordado las series que desarrolló en contra de los pintores que no comparten su apuesta, los pintores retinianos que están aislados en su mundo; así como los trabajos que hizo a favor de la pintura-relato y del pintor *flâneur* que está en contacto directo con la realidad, con los acontecimientos diarios.

Se ha concretado de qué manera Arroyo ha cuestionado insistentemente el rol del artista con ayuda de ciertas metáforas que le ayudan a definir los retos, los peligros y responsabilidades... de este oficio.

El espacio dedicado al pastiche nos ha hecho fijarnos, entre otras cuestiones, en que a nuestro pintor esta técnica le ha servido para reivindicar el derecho de pintar a la antigua, a ejercitar una pintura bien pensada.

Arroyo ha legitimado toda esta empresa pictórica anticonvencional, amparándose en artistas narrativos e iconoclastas que han desvelado las apariencias de la realidad, tanto compañeros suyos, Aillaud, Biras, Adami, Rougemont..., como figuras de generaciones anteriores Picabia, Picasso, De Chirico, Hélion, y un largo etcétera. Esta es la escuela de un pintor autodidacta.

En definitiva, el recorrido pictórico de Arroyo no ha sido una empresa baladí. Al declararse pintor de crónica o «pintor de Historia», no solo quedó eximido de la corona de laurel que premiaba a los de su profesión, sino que asumió el compromiso de demostrar que la pintura continuaba siendo un medio eficaz para relatar la realidad, cada día, por su parte, más efímera, múltiple y global. Para prosperar en esta apuesta, ha renovado la imagen pictórica potenciando la que a su juicio es su mejor baza: su capacidad comunicativa. Años después, en la década de los ochenta, sin embargo ha visto recompensada su irrevocable causa con la proliferación de pinturas figurativas que volvían a emplear símbolos y referencias literarias y reclamaban de nuevo la singularidad del cuadro. Hoy día la definición de lo artístico como un sistema de pura visibilidad despojado de su contenido literario, como se creyó posible durante buena parte del vanguardismo del siglo XX, resulta impensable. Se sabe que este arte anicónico fue una mera experiencia pasajera. Nunca antes como en las últimas décadas, se ha dado tanta importancia a que el arte cuente historias. Claro que el cauce narrativo tiene una magnitud inabarcable, en virtud de los nuevos soportes de representación digital.

Arroyo es un escritor que pinta. La pintura para él es un acto narrativo por medio de imágenes. En ella reescribe la historia como le hubierna gustado que hubieran sido: diferente. Por ello, la literatura alimenta de manera constante sus cuadros. Este vínculo hace que su trayectoria quede trazada en un bucle perfecto: sus primeros pasos

vocacionales fueron como escritor, más tarde incorporó la expresión plástica. Actualmente puede prescindir de la pintura, un esfuerzo que físicamente le agota, sin embargo, no puede pasar sin plasmar sus ideas en textos, en palabras. «Escribir significa hablar»⁵¹⁴, ya nos lo contaba a su regreso a España.

Llega el momento de cerrar esta investigación, haciéndolo por supuesto no pretendemos agotar el objetivo que nos proponíamos, a saber, analizar la concepción pictórica de Eduardo Arroyo. Como bien sabemos, se trata de uno de los artistas más prolíficos, ricos y versátiles en contenidos y formas de los últimos tiempos, por ello, lo que humildemente hemos pretendido ha sido abrir una vía que requiere seguir siendo investigada a futuro.

⁵¹⁴ E. Arroyo, «Pintura, literatura y otras anécdotas», *Sardinas en aceite*.p. 176

BIBLIOGRAFÍA

1.- General

- AGUILERA CERNI, Vicente, *Saura e Arroyo. La Nuova Figurazione*, Florencia, Edizioni Valechi, 1963.
- BONAFOUX, Pascal, *Moi je, par soi-même, autoportraits au XXe siècle*, Editions Diane de Selliers, París, 2004.
- BONET, Juan Manuel, *200 obras de la colección del MNCARS*. Madrid, Ediciones Aldeasa, 2002.
- BOZAL, Valeriano, “Pintura y escultura españolas del siglo XX, 1939-1990”, en *Summa Artis, Historia general del arte*, 1992, pp.439-451.
- , *Grotesco. La sombra de la risa*, en AA. VV., *El factor grotesco*, Málaga, Museo Picasso, 2012, pp. 72-89 (edición en castellano e inglés).
- , *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II, 1940-2010*, Madrid, Machado Libros, 2013.
- , “La estela de Goya, los *Desastres de la guerra*”, en AA. VV., *Francisco de Goya. Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015, pp. 43-67.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado - Mondadori, 1990.
- , *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1988, pp.114-185.
- , “El cuadro es una gran catástrofe”, conversación de F. Calvo Serraller con Eduardo Arroyo, en *Los espectáculos del arte, instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.
- , *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, coordinación y prólogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Ediciones El País, 2000.
- , *Las 100 mejores obras del siglo XX, Historia visual de la pintura española*, TF Editores, Madrid, 2001.
- , *Los Géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005. p. 221, 222, 227, 228.
- CARMONA, Eugenio, “La diferencia española” en *Colección de Arte Contemporáneo, Fundación La Caixa, Arte Español 1947-1979*, cat. exp., La Caixa, Barcelona, 2007.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours. Figuration Narrative. Jeune Peinture. Figuration Critique*. París, Le Cercle d’Art, 2003.
- , *Figuration narrative*. París, Le Cercle d’Art, 2005.
- CLAIR, Jean, *L’art en France*, París, Chêne, 1972.
- FERNÁNDEZ CID, Miguel, “El lugar de Eduardo Arroyo”, en *Arte y parte*, nº 73, febrero-marzo 2008, pp. 47-53.
- FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España, la cultura*. Madrid, Marcial Pons Historia Editorial, 1999, pp. 129, 142,163-164, 189, 193-194.
- . *El espejo del tiempo, la historia y el arte de España*. Madrid, Taurus, 2009 (con Francisco Calvo Serraller), pp. 477-480.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, *Le retour à la figuration, l’influence du Pop Art et de la Nouvelle Figuration, les années 70: l’image en question?* París, Skira, 1982.

- , *La Figuration narrative*, textos presentados por Jean-Luc Chalumeau, Jacqueline Chambon. Nîmes, 2006.
- GAUSSEN, Frédéric, *Le Peintre et son atelier, le refus de la création, Paris, XVII-XIX siècles*. París, Parigramme, 2006.
- GONZÁLEZ AJA, Teresa, *Introducción del deporte en España. Su repercusión en el arte*. Madrid, Edilupa Ediciones, 2003.
- GURRUCHAGA, Javier: “Eduardo Arroyo: el señor de las moscas”, en *Garras humanas*. Madrid, El País Aguilar, 1999.
- GRYNPAS NGUYEN, Alberte, *Tapis, tapisseries d’artistes contemporains*. París, Flammarion, 2006.
- IDEN, Peter, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*. Múnich, Carl Haser Verlag, 1979.
- JIMÉNEZ, Marc, *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2010.
- MILANI, Milena, *Banane per signora. Oggetto sessuale*. Milán, Rusconi Libri, 1977.
- MILLET, Catherine, *L’art contemporain en France*. París, Flammarion, 2005.
- MORAIN, André, *Le Milieu de l’art, seize années de chroniques photographiques*. París, Chêne-atelier Annick Le Moine, 2007.
- NÈGRE. Mary-Pauline, *Le balcon de Paris, dix-huit peintres d’aujourd’hui*. París, Association culturelle du Pont-Neuf, 1992.
- PARENT, Francis y PERROT, Raymond, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1960-1983*. París, Editions J. P., 1983.
- PRADEL, Jean-Louis, *Vingt-cinq ans d’art en France. Le renouveau de la figuration*. París, Larousse, 1986.
- , *La figuration narrative*. París, Villa Tamaris, Éditions Hazan, 2000.
- , *L’art contemporain*. París, Larousse, 2004.
- RÍOS, Julián: “La comedia del arte de Eduardo Arroyo”, en *La vida sexual de las palabras*. Madrid, Mondadori, 1991, pp. 81-91; trad. francesa: *La vie sexuelle des mots*, París, Jose Corti, 1995.
- ROGNIAT, Évelyne, “Photographies et miroitements”, en *Arts d’occasion, photographie et cinéma*, textes présentés par Évelyne Rogniat, Michel Bouvier, Roger-Yves Roche. Université Lumière-Lyon II, 2001, pp. 29-45.
- TRONCHE, Anne y GLOAGUEN, Hervé, *L’art actuel en France*. París, Balland, 1973.
- WEDEWER, Rolf, *El concepto de cuadro*. Barcelona, Labor, 1973.
- VV.AA, *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

2.- Monografías específicas

ASTIER, Pierre, *Eduardo Arroyo*. París, Flammarion, 1982. (Col. Les Maîtres de la Peinture Moderne).

CALVO SERRALLER, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*. Madrid, Mondadori, 1991; Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 1998, 2ª ed. corr. y aum.

-, *Eduardo Arroyo*, Madrid, Ediararte Editores, 1990.

-, “Copla”, prólogo del fascículo editado con ocasión del XXV aniversario de la Real Asociación Amigos del MNCARS, MNCARS, Madrid, 2012, pp. 19-30.

LAFAYE, Jean-Jacques, *Paroles dans l'atelier*, entretiens avec Eduardo Arroyo. París, Éditions du Félin, 2006 (con perfil bibliográfico de Fabienne di Rocco).

SAGER, Michel y DI ROCCO, Fabienne, *Eduardo Arroyo*. Neuchâtel, Ides y Calendes, 2011, (Col. Polychrome).

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Eduardo Arroyo*. Madrid, Electa, 2000, (Col. Los mitos del arte).

3.- Textos en libros o catálogos

AILLAUD, Gilles, “Porquoi refaire Miró”, en *Miró refait ou les malheurs de la coexistence*, cat. exp., Galleria Il Fante di Spade, Roma, 1967; Galerie André Weil, París, 1969.

-, “Témoignage et 'le troisième oeil'”, *Eduardo Arroyo*, cat. exp., París, MNAM / Centre Georges Pompidou, París 1982.

-, “¿De dónde vienen las ideas?”, *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNCARS, Madrid, 1998.

ALBERTAZZI, Fernandino, “Tracce a copiare”, en cat. exp., Galleria La Mela Verde, Turín, 1975.

AMELINE, Jean-Paul, “Au sources de la narrative”, en *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, París, 16 abril-13 julio 2008; IVAM, Valencia, 19 septiembre-11 enero 2009, pp. 17-32.

AMELINE, Jean-Paul y AJAC, Bénédicte, “Entretien avec Eduardo Arroyo”, en *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, París, 16 abril-13 julio 2008; IVAM, Valencia, 19 septiembre-11 enero 2009, pp. 283-287.

ANÓNIMO, Prólogo al catálogo de la exposición, Galleria Il Fante di Spade, Roma, 1970.

ANSELME, Daniel, *Une passion dans le désert*, cat. exp., Galerie Saint-Germain, París, 1965.

ARANZASTI, María José, “Eduardo Arroyo, un gran espectador”, en *Eduardo Arroyo, pinturas, terracotas y piedras*, cat. exp., Sala Kubo, Kutxaespacio del Arte, San Sebastián, 2002.

ARROYO, Eduardo, “Historias de deshollinadores cerrajeros”, en *El fuego y el arte*. Edición Centro Publicaciones, Expo'92, S.A., 1992.

-, texto de presentación en *Gilles Aillaud. Tauromaquia*, cat. exp., Galería Metta, Madrid, 1998.

-, texto en *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española*, cat. exp., MNCARS, Madrid, 2003.

-, “La lutte de Jacob et l'Ange”, en *Eduardo Arroyo. La Lutte de Jacob et l'Ange*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2012.

-. “Prologue à un *Mano a Mano*”, Chapelle Saint-Laurent-La Capitole, Arles, 2014.

-, textos en *La oficina de San Jerónimo*, cat exp., Casa del Lector, Matadero, Madrid, 2015.

ASTIER, Pierre, “Carnet de bal”, en *Les Ramoneurs*, cat. exp., Galerie Maeght, Zürich, 1980.

-, “Carnet de baile”, en *Eduardo Arroyo. Veinte años de pintura*, cat. exp., Salas Ruiz Picasso, Madrid, 1982.

BAATSCH, Henri-Alexis, “Le divan Occidental-oriental”, en *Kreuzber* (con Grazia Eminente), cat. exp., Akademie der Künste, Berlín, 1976.

-, texto en *En souvenir de Kreuzberg* (con Grazia Eminente), cat. exp., Fondation Nationale des Arts Graphiques et Artistiques, París, 1978.

BAILLY, Jean-Cristophe, texto en *Kreuzberg*, cat. exp., Akademie der Künste, Berlín, 1976.

BARDIOT, Jean, texto en cat. exp., Galerie Claude Levin, París, 1961.

BARILLI, Renato, texto en *Aillaud, Arroyo, Recalcati*, cat. exp., Galleria Il Fante de Spade, Roma, 1966.

-, texto en cat. exp., Galleria de Foschirari, Bolinia, 1976.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Madrid teatro de miradas, arte de los 90 visto desde "El Mundo"*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1995, pp.69-70, 85, 161, 231.

-, "Acerca de Eduardo Arroyo o las preocupaciones de España", *Eduardo Arroyo, el exilio anterior*, cat. exp., Sala de Exposiciones, Plaza de los Girones, Diputación de Granada, Granada, 1998.

-, "Piedras de Arroyo", en *Eduardo Arroyo II*, cat. exp., Galería Metta, Madrid, 2001.

-, "Fantômas, la escultura y el perro con longaniza", en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., IVAM, Valencia, 2008.

-, "Pintar la literatura", en cat. exp. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca, 2011.

BAUERMEISTER, Volker, texto en cat. exp., Galerie Michael Hasenclever, Múnich, 1980.

BERTASSO, G., en cat exp., Gallerie la Bussola, Turín, 1968.

BONAFoux, Pascal, en *Eduardo Arroyo Papiers (1960-2005)*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2005.

BONET, Juan Manuel, "Passeig per una gran col·lecció", en *Un recorregut per la plàstica de la segona meitat del segle XX*, cat. exp., Col·lecció Manel Mayoral, Fundació Caixa Tarragona, 2009.

BOZO, Dominique, texto en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNAM /Centre Georges Pompidou, París, 1982.

BROSSA, Joan, "Prosa per a Eduardo Arroyo", en cat. exp., Galería Carles Taché, Barcelona, 1987.

BUSSMAN, Georges, en *30 Jahre danach / 30 ans après*, cat. exp., Frankfurter Kunstverein, Fráncfort; ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 1971.

CALVO SERRALLER, Francisco, texto en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Nouvelle Biennale de Paris, París, 1985.

-, "Eduardo Arroyo, compuesto y sin tierra", en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Fundación Santillana, Madrid, 1986, pp. 15-25.

-, "Eduardo Arroyo, compuesto y sin tierra", en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Sala Parpalló, Valencia, 1986.

-, "Amoureux passionné de la vie", en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Anton Meier, Ginebra, 1988.

-, "Eduardo Arroyo, compuesto y sin tierra", en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid, Alianza Forma, 1990, pp. 277-285.

-, "Eduardo Arroyo", en *El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 1991.

-, "El fuego pintado o el arte de cómo deshollar bomberos en cuadro" en *El fuego y el arte*. Edición Centro Publicaciones, Expo'92 S.A., 1992.

-, "El cuadro es una gran catástrofe". Conversación de F. Calvo Serraller con Eduardo Arroyo, en *Los espectáculos del arte, instituciones y fundaciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets, 1992.

-, "Grandeur nature", en *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1994.

-, "Cuestión de fortuna", en *Eduardo Arroyo: chimeneas y deshollinadores*, cat. exp., Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1994.

- , “Arroyo rinde homenaje a Senefelder”, *Suite Senefelder and Co.*, cat. exp., Musée Olympique, Lausana, 1997.
- , “Españalada”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNCARS, Madrid, 1998.
- , “Eduardo Arroyo, peintre d’histoire”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 1999.
- , “La figura humana en la pintura española de la época contemporánea”, en *Así nos hemos visto*. Barcelona, V, Lunwerg, 2002.
- , “Excitación”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Carles Taché, Barcelona, 2004.-
- , “La muerte de la Historia”, en *Historias mortales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005.
- , “Quinteto popular español” en *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado*, cat. exp., Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2005, pp. 15-44.
- , “La estampa de 10 artistas fuera de serie”, portfolio editado por el diario *El País*, Madrid, 2007.
- , “Un prólogo de bigotes”, prólogo del libro de Eduardo Arroyo *Los bigotes de la Gioconda*, MNCARS, Madrid / Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2009.
- , Prólogo en *Eduardo Arroyo. Esculturas 1973-2012*, cat. exp., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2013.
- CANO, Francisco Miguel, “Disfraces, Eduardo Arroyo”, en *Disfraces*, cat. exp., Castillo de Santa Catalina y Galería Rafael Benot, Cádiz, 2005.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, “La mirada y el fuego”, en *Eduardo Arroyo grabador*, cat. exp., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 1994.
- , “Merodeos divertidos de Eduardo Arroyo”, en cat. exp., Museo de Cáceres, Cáceres, 2001.
- , “Besar la lona”, en *Eduardo Arroyo. Carteles 1963-2002*, cat. exp., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2002.
- , “Nos vemos en la calle (la mirada múltiple de Eduardo Arroyo)”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña, 2004.
- CATALÁN, Carlos, “El cronicón de un artista insolente”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Sala de Cultura GarcíaCastañón, Pamplona, 2002.
- CHAPUIS, Bernard, “Arroyo au Carré. 2010”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2010.
- COMBALÍA, Victoria, “Arroyo: canvi de mans”, en cat. exp., Galería Cyprus, San Felieu de Boada, 1993.
- CONSORCIO CULTURAL GOYA-FUENDETODOS, “El arte gráfico de Eduardo Arroyo: aroma de la libertad”, en *Eduardo Arroyo, obra gráfica y Disparate de Fuendetodos*, cat. exp., Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga / Museo del Grabado de Fuendetodos, 2005.
- CORGNATI, Martina, “Fantomas e altre storie dipinte”, en *Eduardo Arroyo Fantomas all’inizio del XXI secolo*, cat. exp., Galleria San Carlo, Milán, 2006.
- DAHAN-CONSTANT, Bernard, “Opéra Urbain”, en *Ecritures dans la Peinture*, cat. exp., Villa Arson, Niza, 1984.
- , texto en *Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et le Théâtre*, cat. exp., Grande Chapelle du Palais des Papes, Aviñón, 1987.
- , “Das Pathos der Boxkampfes”; “Das Bildnerische Werk: von den Mythen zur Mythologie”, en *Theater-Boxen-Figuration*, cat. exp., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Múnich, Prestel, 1987.

- , “Del taller a las tablas”, en *Bantam*, Madrid, El Público Centro de Documentación Teatral, 1990.
- , “Del estudio al escenario”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNCARS, Madrid, 1998.
- DALMACE-ROGNON, Michèle, “Arroyo siniestro o Arroyo de la luz”, en *Eduardo Arroyo. Veinte años de pintura*, cat. exp., Salas Ruiz Picasso, Madrid, 1982.
- DEROUET, Christian, “La tache et le plastron”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., París, MNAM / Centre Georges Pompidou, París 1982.
- , texto en *Arroyo Malakoff*, cat exp., Galerie de France, París, 1988.
- , “Eduardo Arroyo sculptures (1973-2006)”, FIAC, stand Galerie Louis Carré & Cie, París, 2006.
- , “La parole est à la peinture”, en *Eduardo Arroyo. La parole est à la peinture*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2014.
- DI ROCCO, Fabienne, texto en *Eduardo Arroyo, obra gráfica*, cat. exp., IVAM, Valencia, 1989.
- , texto en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Espace Fortant de France, Sète, 1991.
- , texto en *Eduardo Arroyo, carteles*, cat. exp., Diputación de Huesca / Diputación de Zaragoza, 1993.
- , “Un mundo de papel”, en *Eduardo Arroyo, obra sobre papel*, cat. exp., Galería Colón XVI, Bilbao, 1997.
- , “Affiches pour mémoire”, en *Knock Out*, cat. exp., Musée Olympique, Lausana, 1997.
- , “El arte del boxeo”, en XIII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Madrid, 1999.
- , “Arte y deporte”, en *Eduardo Arroyo, K.O.*, cat. exp., Festival de Sevilla, Casa de la Provincia, Sevilla, 2001.
- , “Diario con figuras”, en *Eduardo Arroyo, un día sí y otro también*, Galería Metta, Madrid, 2004.
- , “Retratos ejemplares”, en cat. exp., Fundación Torrente Ballester, Santiago Compostela, 2005; Instituto Cervantes, Fez, Casablanca, Tetuán, Rabat, Praga, Lyon, 2005-2006.
- , texto en *Eduardo Arroyo. Sinónimos Sominona*, cat. exp., Galería Álvaro Alcázar, Madrid, 2007.
- , “Petite histoire d’une grande aventure”, en *Antonio Recalcati, Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie IUFM Confluece(s), Lyon, 2008.
- , “Merodeando por el ring”, en *Arroyo, boxeo y literatura*, cat. exp., Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Valencia, 2009.
- , “Topographie d’une amitié”, en *1960/1970 carabiniers, Aillaud, Arroyo, Rancillac*, cat. exp., Galerie Détails, París, 2011
- , “Repères biographiques”, en *Eduardo Arroyo. La Lutte de Jacob et l’Ange*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2012.
- , “Eduardo Arroyo. Una biografía”, en *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, cat. exp., Museu Fundación Juan March, Palma de Mallorca / Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 2013.
- , “Repères biographiques”, en *Eduardo Arroyo, La parole est à la peinture*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2014.
- , “La nuit espagnole à Saint-Rémy”, *Eduardo Arroyo. La nuit espagnole*, cat. exp., Musée Estrine, Saint-Rémy-de-Provence, 2014.
- , textos en *La oficina de San Jerónimo*, cat exp., Casa del Lector, Madrid, 2015.
- DYPREAU, Jean, texto en cat. exp., Galerie Isy Brachot, Bruselas, 1985.

EDWARDS, Jorge, “El pastiche nuestro de cada día”, prólogo del libro de Eduardo Arroyo *Los bigotes de la Gioconda*. MNCARS, Madrid / Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2009.

ESPARTA, Txema, “Atravesar las ideas”, en *Suite Senefelder and Co*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1996.

FAGONE, Vittorio, texto en *Eduardo Arroyo: opere e operette*, cat. exp., Galleria Arte Borgogna, Milán; Edizioni del Centro Di, Florencia, 1973.

-, Prólogo del libro de Eduardo Arroyo *Espana il poi viene prima*. Milán, Feltrineli, Milán, 1973, (Col. Libelli).

FAUCHEREAU, Serge, “Arroyo mira a Léger”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2008.

FEDUCHI, Javier, “Memoria”, en *El fuego y el arte*. Edición Centro de Publicaciones, Expo’92, S.A., 1992.

FLEMMING, Hans Theodor, “Arroyo, Picabia, Beckmann”, en cat. exp., Galerie Levy, Hamburgo, 1992.

FLINKER, Karl, Carta publicada con motivo de la exposición *17, amigos dont Aldo Mondino*, Galerie Karl Flinker, París, 1975.

FONTBONA, Francesc, “Litografía. A los doscientos años de una revolución”, en *Suite Senefelder and Co*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1996.

GALINBERTI, Alberto, texto en cat. exp., Galleria Gastaldelli, Milán, 1984.

GARDNER, Belinda Grace, “Eduardo Arroyo and the visualization of the visible”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Thomas Levy, Hamburgo; Galerie Ernst Hilger, Viena, 2012.

GASSIOT-TALABOT, Gérauld, texto en *Mythologies Quotidiennes*, cat. exp., Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, París, 1964.

-, texto en *La Figuration Narrative dans l’art contemporain*, cat. exp., Galerie Europa y Galerie Creuze, París, 1965.

-, texto en *Bande dessinée et Figuration Narrative*, cat. exp., Musée des Arts Décoratifs, París, 1967.

-, texto en *Le Monde en question*, cat. exp., ARC, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, París, 1967.

-, “Prólogo”, *Treinta anni dopo*, cat. exp., Galleria d’Arte Borgogna, Milán, 1970.

-, “Prólogo”, *30 Jahre danach / 30 ans après*, cat. exp., Frankfurter Kunstverein, Fráncfort; ARC, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, París, 1971.

-, “Arroyo: Interrogations sur l’antiformalismo” en *Figurations 1960-1973*, editor Christian Bourgois, París, Union Générale d’Editions, 1973, (Col. 10/18).

-, texto en *Mythologies Quotidiennes II*, cat. exp., ARC, Musée d’Art moderne de la Villa de Paris, París, 1977.

-, texto en *Tendances de l’art en France* (les partis-pris de Gérauld Gassiot-Talabot), cat. exp., ARC2, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, París, 1979.

-. “Les années scandaleuses de Eduardo Arroyo”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNAM / Centre Georges Pompidou, París, 1982.

GOLENFORF, Pierre, texto en cat. exp., Galería Biosca, Madrid, 1963.

GOYTISOLO, Juan, “Berlín, Tanger, le Sentir, La Tate Gallery...” en *Berlin-Tanger-Marseille*, cat. exp., Musée Cantini, Marsella, 1988.

-, texto en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería Carles Taché, Barcelona, 1999.

GUIGON, Emmanuel, Eduardo Arroyo, buhonero de imágenes”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galerie Louis Carré & Cie, París, 2003.

HAC MOR, Carles, “De la actitud nómada de Eduardo Arroyo”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería Carles Taché, Barcelona, 1999.

HIEKISCH-PICARD, Sepp, “Je me révolte contre cette idée de spécialisation”, en *Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et le Théâtre*, cat. exp., Grande Chapelle du Palais des Papes, Aviñón, 1987.

HUICI, Fernando, “A vueltas con la Historia” en *Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo*, cat. exp., 46a Biennale di Venezia, Pabellón de España, 1995.

-, “Arroyo y Mr. Hyde”, en *Eduardo Arroyo. Bienal de Venecia*, cat. exp., Galería Carles Taché, Barcelona, 1995.

-, “Eduardo Arroyo. Pintar a la contra” en *Galería de Arte contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Altaya, 2000.

HUONDER, Guido, “Approche de Bantam d’Eduardo Arroyo” en cat. exp., Bochum Museum, Dortmund, 1987.

KRABBE, Eva, “Eduardo Arroyo als Bühnenbilder”; “Die Gewalt und Politik und die Macht der Bilder. Anmerkungen zur Bildsprache Eduardo Arroyo”, en *Theater-Boxen-Figuration*, cat. exp., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund. Múnich, Prestel, 1987.

KRUMM, Ermanno, “El vagabundo que pisa la cola al diablo”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería San Carlos, Milán, 2001.

LAFAYE, Jean Jacques, “Arroyo et le fils du temps”, entrevista con Eduardo Arroyo, en *Eduardo Arroyo, oeuvres récentes*, cat. exp., Galerie Dionne, París, 1993.

LAMBRICHTS, Colette, texto en *Winston Churchill, peintre*, cat. exp., Galerie Withofs, Bruselas, 1970.

LÉVY, Bernard-Henri, “La datcha” (p. 320); “Baudelaire” (p. 368), en *Les Aventures de la vérité, Peinture et philosophie: un récit*, París, Fondation Maeght / Grasset, 2013.

LLORENS, Tomás, “Temps I-V”, en cat. exp., Galería Maeght, Barcelona, 1977.

LUSTE BOULBINA, Seloua, “Du tableau au texte: Winston Churchill peintre”, en *Platon, La République*, libros IV y VII, París, Gallimard, 2006, pp.103-110.

MATIEU, Maurice, “Lettres à Eduardo Arroyo”, cat. exp., Chapelle Saint-Laurent - Le Capitole, Arles, 2014.

MATILLA, José Manuel, “De corderos y moscas, en *Eduardo Arroyo, El Cordero místico*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012.

MAYO, Luis, “Duermevelas de Eduardo Arroyo”, en *25 dibujos para soñar despierto*, cat. exp., Galería Estampa, Madrid, 2014.

MAYRATA, Ramón, “Arro*y*ando a Duchamp”, en *Suite Senefelder and Co*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1996.

MINIÈRE, Claude, “Eduardo Arroyo”, en *L’Art en France, 1960-1995*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1995, p. 116.

MOLINA, César Antonio, prólogo a *La oficina de San Jerónimo*, cat. exp., Casa del Lector, Matadero, Madrid, 2015.

NAVARRO, Wendy, “El exilio recurrente. La insularidad poblada de Eduardo Arroyo”, en *Eduardo Arroyo. Carteles 1963-2002*, cat. exp., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2002.

NIEVA, Francisco, “Eduardo Arroyo”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería Juana Mordó, Madrid. 1977.

“Eduardo Arroyo”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña, 2004.

NUCERA, Luis, Prólogo, *Panama Al Brown, 1902-1951*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

PELLÓN, Jacinto, texto en *El fuego y el arte*. Edición Centro de Publicaciones, Expo'92, S.A., 1992.

PIERRE, José, "Lettre ouverte à Jacques Lassaigne", en *Miró refait*, cat. exp. Galerie André Weil, París, 1969.

PORTIER, Julie, "Les Patois de l'art, pour une certaine histoire de l'art figuratif", en cat. exp. Historial de la Vendée, Les Lucs-sur-Boulogne, 2013.

RAMÍREZ BLANCO, Rafael, "Arthur Cravan après son combat contre Jack Johnson. Notas de un espectador", en *Arroyo, boxeo y literatura*, cat. exp., Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Valencia, 2009.

RÍOS, Julián, texto en *Écritures dans la Peinture*, cat. exp., Villa Arson, Niza, 1984.

-, "La comédie de l'art d'Eduardo Arroyo" en *Berlin-Tanger-Marseille*, cat. exp., Musée Cantini, Marsella, 1988.

-, "Pintar en Madrid o la pasión de Eduardo Arroyo", en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1992.

ROJAS MARCOS, Alejandro, texto en *Eduardo Arroyo, K.O.*, cat. exp., Festival de Sevilla, Casa de la Provincia, Sevilla, 2001.

ROUCLOUX, Joël, "Écrire l'histoire de l'art du XX siècle: le cas de la Figuration narrative", en *Images et formes dans la figuration narrative*, cat. exp., Musée de Louvain-la-Neuve, 2008.

RUBIO, Oliva María, "Retratos", "Narraciones fotográficas", en *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, cat. exp., Museu Fundació Juan March, Palma de Mallorca / Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 2013.

RUBIO, Oliva María y FONTÁN DEL JUNCO, Manuel, "Otra conversación con Eduardo Arroyo", en *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, cat. exp., Museu Fundació Juan March, Palma de Mallorca / Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 2013.

SAGER, Michel, texto en cat. exp., Galleria dell'Aldina, Roma, 1970.

-, texto en cat. exp., Galleria Il Fante di Spade, Roma, 1970.

-, "Puente de Arcole y Paso de San Bernardo", en *Eduardo Arroyo. Veinte años de pintura*, cat. exp., Salas Ruiz Picasso, Madrid, 1982.

-, "Retrato del artista", en *Eduardo Arroyo. Retratos y retratos*, cat. exp., Museu Fundació Juan March, Palma de Mallorca / Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 2013.

SANATANA, Lázaro, "Papeles de una década, 1960-1970", en *Papeles de los sesenta*, cat. exp., Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canarias, 2005.

SAN MARTÍN, Francisco Javier, "Arroyo y Picabia, una aproximación", en *Eduardo Arroyo. Pinturas, terracotas y piedras* cat. exp., Sala Kubo, Kutxaespacio de Arte, San Sebastián, 2002.

SANTI, Floriano de, texto en cat. exp., Galleria L'Aprodo, Turín, 1974.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, cat. exp. *Eduardo Arroyo*, Ministerio de Asuntos Exteriores-SEACEX, Madrid, 2002.

SAVATER, Fernando, "Mirándome en un Arroyo", en *Retratomón, retratos, 1953-1993*, cat. exp., Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1993.

SCHÄFNER, Wolfgang, "Der Künstler weigert sich, ein Tier zu sein, das malt. Zu Eduardo Arroyos figurativer Malerei der 60 Jahre", en *Eduardo Arroyo frühe Bilder*, Galerie Michael Hasenclever, Múnich, 1991.

SCIACALUGA, Maurizio, texto en cat. exp., Galleria Orti Sauli, Génova, 1995.

SCIASCIA, Leonardo, Texte de invitación a la exposición *Réflexions sur l'exil*, Galerie Karl Flinker, París, 1978.

SEMPRÚN, Jorge, texto en *25 ans de paix*, cat. exp., Galerie André Schoeller Jr, París, 1965.

-, “Eduardo Arroyo: Pintura del exilio y exilio de la pintura”, en *Eduardo Arroyo. Veinte años de pintura*, cat. exp., Salas Ruiz Picasso, Madrid, 1982.

-, “Arroyo está de vuelta”, en *Madrid-París-Madrid*, cat. exp., Fundación Santillana, Madrid, 1986.

SIMAS, Joseph, “So enacted (Anecdotes for Arroyo)”, Grand Palais, Saga, stand Galerie Berggruen, París, 1989.

SOLMI, Franco, texto en cat. exp., Galleria Nuove Muse, Bolonia, 1972.

SPAGNOLO DE LA TORRE, Fernando, texto en *Eduardo Arroyo, pinturas, terracotas y piedras*, cat. exp., Sala Kubo, Kutxaespacio del Arte, San Sebastián, 2002.

SPIES, Werner, “L’heure de la vérité”, en *Knock Out*, cat. exp., Musée Olympique, Lausana, 1997.

TORRE, Alfonso de la, “Eduardo Arroyo soldado de ventura”, en *Pintura Pintura*, cat. exp., El Corte Inglés, Madrid, 2007.

-, “El arte en España desde los años cincuenta en la colección Caixa Galicia”, en *Desde el informalismo a lo multicolor*, cat. exp., Colección Caixa Galicia, Fundación Caixagalicia, La Coruña, 2009.

TOURNIER, Michel, “Arroyo ou l’homme comprimé”, en *Portraits*, cat. exp., Galerie Karl Flinker, París, 1974.

ULLÁN, José Miguel, “Este baúl”, en *Eduardo Arroyo, obra sobre papel 1967-1992*, cat. exp., Galería Fandos, Valencia, 1992.

VESCOVO, Marisa, “Eduardo Arroyo e la vorticiosa danza della vita”, en cat. exp., Galleria San Carlo, Milán, 1992.

VIAATTE, Germain, “Chutes, la vie”, en *Berlin-Tanger-Marseille*, cat. exp., Musée Cantini, Marsella, 1988.

-, “Eduardo Arroyo, aguafiestas”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNCARS, Madrid, 1998.

YVARIS, Juan Francisco, “Etincelles dans le vent”, en *Knock Out*, cat. exp., Musée Olympique, Lausana, 1997.

WINGEN, Ed, texto en cat. exp., Galerie d’Eendt, Ámsterdam, 1973.

ZAMBRANO, María, “La escultura de Eduardo Arroyo”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1987.

ZUGAZA, Miguel, “Treinta años después”, en *Eduardo Arroyo. Tamaño natural 1963-1993*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1994.

-, “Cuarenta años después o el retrato de un artista adolescente”, en *Eduardo Arroyo*, cat. exp., MNCARS, Madrid, 1998.

-, “¡Viva Madrid que es mi pueblo!”, en *Eduardo Arroyo I*, cat. exp., Galería Metta, Madrid, 2001.

ZWEITE, Armin, “Blinde Maler und Exil”, en cat. exp., Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich, 1980.

-, texto en *Eduardo Arroyo. Veinte años de pintura*, cat. exp., Salas Ruiz Picasso, Madrid, 1982, pp.39-83.

4.- Artículos en publicaciones periódicas

- AGUILAR, Andrea, “Dibujar la palabra”, *El País* (Madrid, 11-XII-2004).
- AILLAUD, Gilles, “Comment s’en débarrasser”, *Aujourd’hui, art et architecture* n° 55-56, (París, dic.-ene. 1966).
- “Alberto Muñagorri”, *El País* (Madrid, 2-II-1983).
- “Alfaro y Arroyo debaten sobre la Bienal y las ferias”, *El País* (Madrid, 12-II-1996).
- “Alternativa a la participación española en la Bienal de Venecia 1976”, *El País* (Madrid, 10-VII-1976).
- AMÓN, Santiago, “Arroyo”, *El País* (Madrid, 19-V-1977).
- “«ARCO no debe caer en el falso vanguardismo y la arrogancia»” *ABC* (Madrid, 6-II-2008).
- AMORÓS, Andrés, “Cartel taurino y pintura en Sevilla”, *ABC* (Madrid, 17-I-2010).
- ARMADA, Alfonso, “La última pincelada”, *El País* (30-XII-1986).
- ARROYO, Eduardo, “Al fin, María”, *El País* (Madrid, 23-IX-1994).
- .- “Puntualización”, *El País* (Madrid, 23-VI-1995).
- , “Pimientos morrones y kiwis”, *El País* (Madrid, 04-X-1998).
- , “Autonomía e independencia”, *ABC* (Madrid, 1-IV-2003).
- , “La cama de Lorca”, *El País* (Madrid, 04-XII-2007).
- , “Golpe a la convivencia”, *El País* (Madrid, 04-III-2010).
- , “El Hombre que no conoció el rencor”, *El País* (Madrid, 07-VI-2011).
- , “Un cuadro es un palabra”, *Minerva* n° 20, revista del CBAM (Madrid 2012).
- , “La entrevista de Rajoy”, *El País* (Madrid, 23-I-2014).
- , “De IVA y vuelta”, *El País* (Madrid, 25-I-2014).
- , “Luces entre tinieblas”, *El País* (Madrid, 28-XI-2014).
- “Arroyo. Exposición individual”, *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 6-II-2012).
- “Arroyo ilustra la Biblia, 'cruel y bañada en sangre show', con la imagen de un zepelín como Dios”, *El País* (Madrid, 22-XI-2004).
- “Arroyo pinta con 'los colores de la esencia de la vida' la novela 'Sangre y Arena' de Blasco Ibáñez”, *La Vanguardia* (Barcelona, 23-II-2012).
- “Arroyo presenta en negro la revista 'Teatra'”, *El País* (Madrid, 10-II-1996).
- “Arroyo se estrena en Sevilla”, *El País* (19-XII-2007).
- “Arroyo y Avedon, en los pabellones de EL PAÍS”, *El País* (Madrid, 11-II-1999).
- ASTIER, Pierre, “De l’allusion dans l’art à l’illusion de l’art –le problème de juger de la qualité artistique d’une oeuvre–. Présentation d’oeuvres de quelques artistes contemporains: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Wolfgang Gagfen, Bernard Moninot et Martial Raysse”, *Cimaise*, n° 5 (París, X-1978), pp. 58-80.
- , “Théâtre d’ombres”, *Cimaise* (París, 1982).
- ASTORGA, Antonio, “Un pintor imaginario en el museo”, *ABC* (Madrid 14-VI-2003).
- , “Al pie del cañón en el Museo del Prado con Eduardo Arroyo”, *ABC* (Madrid, 24-XI-2011).
- “Avec Eduardo Arroyo, ça boxe aux enchères”, *Le Figaro* (París, 16-IX-2015).
- AZIMI, Roxana, “Figuration narrative, le marché va-t-il suivre?”, *L’Oeil*, n° 602 (París, V-2008).
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, “¡Chapó!”, *El Mundo*, (Madrid, 12-II-1998).
- , “La mirada de Fantômas”, *El Mundo* (Madrid, 25-IX-2007).
- BELLET, Harry, “Madrid se réconcilie avec la peinture féroce et hilarante d’Eduardo Arroyo”, *Le Monde* (París, 3-III-1998).

- BERNARD, Suzanne, "Les chaussures dans l'oeuvre d'Eduardo Arroyo", *Revue de calcéologie* (Romans, 1984).
- BESSON, Ferny, "Panamá Al Brown", *AGEFI* (Bruselas, 1982).
- BODE, Peter M., "Wut auf die Blinden Maler Art", *Das Kunstmagazin* (Hamburgo, 1988).
- BONO, Ferrán, "Arroyo dice que el IVAM es uno de los tres mejores museos de España", *El País* (Madrid, 15-IX-1998).
- , "La muestra "Spain is different" reúne la visión del pop de una veintena de artistas españoles", *El País* (Madrid, 3-II-1999).
- , "Icono y mito del sueño americano", *El País* (Madrid, 12-XII-2012).
- , "Para comértelas con los ojos", *El País* (Madrid, 28-IV-2013).
- , "La Reina y la fuerza del cartel ruso", *El País* (Madrid, 18-II-2014).
- BORRAS, Daniel, "Nefertiti antes de ser icono pop", *El Mundo* (Madrid, 09-XI-2013).
- BORRÁS, María Luisa, "Arroyo, uno de los grandes", *La Vanguardia* (Barcelona, 1987).
- , "Todo Arroyo", *La Vanguardia* (Barcelona, 6-VI-1989).
- "Botellas. Los diseñadores las visten de largo", *ABC* (Madrid, 10-XI-2007).
- BOSCO, Roberta, "El Prado con los ojos del siglo XX", *El País* (Madrid, 10-II-2003).
- BOYER DE LA TOUR, Patricia, "Le grand art du chambardement", *Madame Figaro*, nº 19842 (17-V-2008).
- BOZAL, Valeriano, "Arte de vanguardia: un nuevo lenguaje", *Cuadernos para el diálogo*, Suplementos (Madrid, 1970).
- , "Eduardo Arroyo, veinticuatro años después", *La Balsa de la Medusa* (Madrid, 1988).
- , "Respuesta a Eduardo Arroyo", *Diario 16* (Madrid, 4-X-1989).
- BRATSCHI, Georges, "De la Peinture au Puching-ball", *La Tribune de Genève* (Ginebra, 1982).
- BREERETTE, Geneviève, "En souvenir de Kreuzberg", *Le Monde* (París, 1978).
- BUISINE, Alain, "Eduardo Arroyo ou le noir en images", *Noésis*, nº 6-7 (1985), pp. 73-92.
- BURÓN, M., "Catálogo de imprescindibles", *ABC* (Madrid, 27-X-2014).
- , "Sintonía entre lenguajes plásticos", *ABC* (Madrid, 1-XII-2014).
- BUSH, Frank, "Das ganze eine Fälschung", *Theater Heute* (Berlín, 1987).
- BUTTURINI, Gianni, "Arte in Fabbrica", *Globart* (Milán, 1974).
- BUZZATTI, Dino, "Arroyo", *Il Corriere della Sera* (Milán, 1968).
- , "Eduardo Arroyo", *Il Corriere della Sera* (Milán, 1970).
- CABALLERO, Antonio, "La forma del exilio", *Cambio 16* (Madrid, 1982).
- CABALLERO, Marta, "Eduardo Arroyo: "¿Mi papel en España? Ni idea, ¿el de un cojo?"", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 3-IV-2009).
- , "Gordillo y Arroyo: "Aún somos independientes en un mundo en el que todos pintan lo mismo"", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 1-IX-2011).
- CABANNE, Pierre, "Une école maternelle en délire", *Arts* (París, II-1965).
- "Arroyo: il tire à vue", *Elle* (París, 1982).
- CALLE, Román de la, "Las mujeres de Eduardo Arroyo", *El Punto* (Valencia, 1988).
- , "Las mil y una historias de Eduardo Arroyo", *Las Provincias* (22-VI-1989).
- , "Las sardinas de Eduardo Arroyo", *Arte 24* (1989).
- CALVO SERRALLER, Francisco, "El artista como Robinson", *El País* (Madrid, 1982).

- , “La fascinación universal de la imagen”, *El País* (Madrid, 1982).
- , “Balance del arte bien premiado”, *El País* (Madrid, 26-XI-1982).
- , “La síntesis de un pintor con vocación”, *El País* (Madrid, 1983).
- , “Una estimulante selección de la pintura española”, *El País* (Madrid, 29-III-1985).
- , “Madrid-París-Madrid”, *El País* (Madrid, 1986).
- , “Polémico estreno en Múnich del primer drama del pintor Arroyo”, *El País* (Madrid, 5-II-1986).
- , “Campeones mundiales de la derrota”, *El Paseante* (Madrid, 1986).
- , “Un vitalista apasionado”, *El País* (Madrid, 1987).
- , “Eduardo Arroyo presenta una gran exposición en Dortmund sobre el teatro y el boxeo”, *El País* (Madrid, 27-III-1987).
- , “El artista español Eduardo Arroyo exhibe en Aviñón una muestra retrospectiva de sus trabajos para el teatro”, *El País* (2-VIII-1987).
- , “El neogeo domina la Feria Internacional de Arte en París”, *El País* (Madrid, 14-X-1987).
- , “Prohibido fijar carteles”, *El País* (Madrid, 22-VI-1992).
- , “Arroyo rinde homenaje a Senefelder”, *El País* (Madrid, 13-VII-1996).
- , “Sonata de otoño”, *El País* (Madrid, 13-XI-2004).
- , “El cogote de la pintura”, *El País* (Madrid, 29-IX-2007).
- , “Pastiche”, *El País*, Babelia (Madrid, 19-IX-2009).
- , “Cañón”, *El País*, Extravíos (Madrid, 26-XI-2011).
- , “Oficina”, *El País* (Madrid, 26-IX-2015).
- BOZAL, “El Siglo de Picasso. La polémica exposición de París se presenta en el Centro Reina Sofía”, *El País* (Madrid, 23-I-1988).
- , “Eduardo Arroyo: Veinticinco años después”, revista *La Balsa de la Medusa* (Madrid, VI- 1988).
- CAMACHO, “El Museo del Grabado de Marbella acoge una exposición de Chillida, Barceló y Saura”, *ABC* (Madrid, 15-X-2004).
- CANTALAPIEDRA, Ricardo, “Culos”, *El País* (Madrid, 2-XII-2001).
- CARRASCO, Marta, “«Me siento protegido tanto en el mercado privado como en Europa»”, *ABC* (Madrid, 22-VII-2012).
- , “«To be continued», el fomento de la vida a través del arte”, *ABC* (Madrid, 8-I-2011).
- CASTAÑO, Adolfo, “Sonia Delaunay, Bruno Bruni y Eduardo Arroyo”, *ABC*, suplemento cultural (Madrid, 25-II-1988).
- CASTELAIN, Jean-Christophe, “Entretien avec Eduardo Arroyo, Minutes d’un testament”, *L’Oeil*, nº 625 (París, VI-2010).
- CASTILLA, Amelia, “Estampa 98 dedica su sexta edición a Eduardo Arroyo”, *El País* (Madrid, 29.X-1998)
- CASTILLA, Amelia y FIETTA, Jarque, “Del 'pelotazo' al 'talegazo'”, *El País* (Madrid, 31-XII-1994).
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Pasos del artista intempestivo”, *Diario 16* (Madrid, 6-II-1995).
- , “Verdades como puños”, *Cuadernos del IVAM* (Valencia, XII-2008).
- , “Para no colgar los guantes”, *ABC* (Madrid, VI-2009).
- , “El hilo del relato de Eduardo Arroyo”, *ABC*, suplemento cultural (Madrid, 30-XI-2013).
- CAVERO, Eva, “Sol visto desde Mayo del 68”, *El País* (Madrid, 5-VI-2011).

CHAO, Ramón, “Panamá Al Brown, d’Eduardo Arroyo”, *Le Monde* (París, 19-II-1999).

CHACÓN, Francisco, “Soy el último mohicano del arte”, *El Mundo* (Madrid, 08-II-2012).

CHALUMEAU, Jean-Luc, “Pourquoi Arroyo”, *Opus International*, nº 89 (París, 1983).

-, “Un art offensif”, *Eighty*, nº 31 (París, 1990).

“Círculo celebra el 'Bloomsday' con dos ediciones de lujo”, *El País* (Madrid, 12-VI-1992)

CLEMENTE, José Luis, “Otras narrativas”, *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 20-XI-2008).

COMAS, Javier, “Jorge Semprún estrena su primer drama dentro de un cementerio de soldados rusos de Weimar”, *El País* (Madrid 16-VII-1995).

COMBALÍA, Victoria, “Arroyo, en Barcelona”, *El País* (Madrid, 10-III-1977).

“Concedidas las Medallas de Oro al Mérito en Bellas Artes”, *ABC* (Madrid, 17-II-2001).

CORGNATI, Martina, “Alla San Carlo opere del grande pittore”, *La Repubblica* (Roma, 14-VI-2001)

CERVERA, Rafa, “La ‘Factory’ del pop madrileño”, *El País* (Madrid, 10-VII-2014).

CRESPO, Txema G., “Construyendo desde la utopía”, *El País* (Vitoria, 25-V-2002).

-, “Vitoria se abre al fulgor de la ironía crítica y la experimentación colorista del pop art”, *El País* (Vitoria, 9-II-2007).

CRUZ, Juan, “La locura de una generación”, *El País* (Madrid, 21-IV-1992).

-, “Pertenezco a esa cofradía estúpida y miserable que pinta”, *El País* (Madrid, 30-XI-2014).

CRUZ, Juan y LUCIO, Lourdes, “Pertenezco a esa cofradía estúpida y miserable que pinta” *El País* (Madrid, 03-XI-2014).

Cubierta: “El Barbero del Papa” de Eduardo Arroyo, 2003, *Prado*, revista *Prado*, Museo Nacional del Prado (Madrid, primavera 2007).

DAHAN-CONSTANT, “Passion sur la ville”, *Opus International*, nº 89 (París, 1983).

DAIX, Pierre, “Arroyo”, *Le Quotidien de Paris* (París, 1982).

DALMACE-ROGNON, Michèle, “De la mise en page à la mise en scène chez Eduardo Arroyo”, *Opus International*, nº 89 (París, 1983).

“Doña Sofía preside la donación de un cuadro de Arroyo al MNCARS”, *ABC*, periódico digital (Madrid, 29-V-2012).

DARRIULAT, Jacques, “Arroyo ou les amitiés de l’exil”, *Combat*, París, 1974.

DEBAILLEUX, H. F, «Figurez-vous!», *Libération* (París, 4-X-2000).

DELAURY, Vincent, “Arroyo & Cie”, *L’Oeil*, nº 625 (París, VI-2010).

DESCARGUES, Pierre, “Miró Refait!”, *La Tribune de Lausanne*, Laussana, 1969.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, “No es que huela a verano: es que ya es verano”, *ABC* (Madrid, 6-VII-2012).

DI ROCCO, Fabienne, “La terza mano di Eduardo Arroyo”, *Terzoocchio* (XII-1994).

-, “Arroyo-Grüber en el cuadrilátero de la tela”, *Lars*, nº 6 (Valencia, 2009).

DOCE, Jordi, “Retrato del artista en el ring”, *Minerva* nº 20, revista del CBAM, (Madrid, 20-XII-2012).

DONCEL, Luis, “Las Ventas festeja sus 75 años con una programación especial”, *El País* (Madrid, 23-II-2006).

DUISTER, Frans, “De persoonlijke woede van banneling Arroyo”, *De Tijd*, Ámsterdam, 1972.

DUMAYET, Pierre, "Arroyo", *L'Actualité Littéraire* (París, 1982).

DUPUIS, Sylvie, "Une petit vis", *Art Press* (París, 1974).

ECHEVARRÍA, Rosa María, "Francisco Rico reúne en un nuevo libro sus artículos de prensa", *ABC* (Madrid, 14-XI-2003).

"Eduardo Arroyo abre el nuevo programa de arte para el exterior", *El País* (Madrid, 16-I-2003).

"Eduardo Arroyo atrae a unas 12.500 personas", *El País* (9-V-2002).

"Eduardo Arroyo critica la 'sovietización del arte' y apela al 'mercado libre'", *El Mundo* (Santander, 04-VIII-2010).

"Eduardo Arroyo denuncia el silencio 'casi clandestino' que envuelve el boxeo", *El Mundo* (27-IV-2010).

"Eduardo Arroyo, Luis Gordillo y Jordi Socías exponen juntos por primera vez", *ABC* (Madrid, 2-IX-2011).

"Eduardo Arroyo: «Picasso fue el más grande pintor para pintores»", *ABC* (Madrid 3-X-2003).

"Eduardo Arroyo recorre El Prado a través de sus obsesiones", *La Vanguardia* (Barcelona, 23-XI-2011).

"Eduardo Arroyo y Antonio Saura se 'citan' en Sosas de Laciana", *El Mundo* (León V-III-2011).

"El arte del presente y el pasado dialoga en el IVAM de la mano de las grande obras del Museo del Prado", *La Vanguardia* (Barcelona, 7-XI-2012).

"El arte detergente", *ABC* (Madrid, 16-II-2004).

"El Cervantes expone en Santiago los retratos de Eduardo Arroyo", *ABC* (Madrid 19-XI-2005).

"El grabado español y argentino de los últimos 50 años, hermanado en Santa Inés", *ABC* (Madrid, 17-I-2006).

"El IVAM descubre la faceta escultórica de Eduardo Arroyo", *El País* (Madrid, 05-II-2008).

"El IVAM da a conocer la faceta escultórica de Eduardo Arroyo", *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 5-II-2008).

"El Museo de Bellas Artes de Bilbao acoge la mayor exposición sobre arte pop británico", *El País* (Bilbao, 17-X-2005).

"El Pabellón de España lleva una selección de arte español del IVAM a Expo Shanghai", *ABC*, (Madrid, 7-IV-2010).

"El patrimonio artístico de Córdoba luce en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *ABC* (Madrid, 13-VII-2015).

"El pintor Eduardo Arroyo, nombrado en Francia Caballero de las Artes", *El País* (Madrid, 22-XII-1983).

E.P., "Ecologistas en Acción presenta una demanda contra 'Las Moscas' de Arroyo", *El Mundo* (León, 20-X-2011).

"El pintor Eduardo Arroyo expone su obra en Budapest", *El Mundo* (16-I-2003).

"El pop crítico de Eduardo Arroyo regresa a Madrid", *El País* (Madrid, 31-VIII-2007).

"El Procurador del Común advierte del impacto visual de 'las moscas' de Arroyo", *El Mundo* (León, 30-IX-2011).

"El Retiro quedará totalmente cerrado por una verja de hierro", *El País* (22-II-1986).

"«Eñe», una nueva revista literaria", *ABC* (Madrid, 3-III-2005).

ESCAPA, Ernesto, "La fatiga del anfitrión", *Diario de León* (León, 19-VII-2015).

ESPARZA, Ramón, "Arroyo, icono de la ironía", *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 20-III-2002).

“Exhibición de carpetas artísticas de Arroyo, García-Álix y Fuentes”, *El País* (Madrid, 06-II-2003).

“Exposición de pintores españoles residentes en París”, *El País* (13-I-1989).

“Exposiciones en Europa del pintor Eduardo Arroyo”, *El País* (Madrid, 16-V-1980).

FANTI, Giorgio, “Arroyo a Londra”, *Paese Sera* (Roma, 1962).

-, “La protesta di Eduardo Arroyo”, *Paese Sera* (Roma, 1974).

-, “Historia de un boxeur un po maledetto narrata de un pittore”, *Paese Sera*, Roma, 1982.

FELIS, Clara, “Pinceladas del pasado y dibujos del presente”, *El Mundo* (Madrid, 07-VI-2012).

FERNÁNDEZ CID, Miguel, “La práctica de la Elipse”, *Diario 16* (Madrid, 20-I-1987).

-, “Polémicas”, *Diario 16* (Madrid, 6-IX-1990).

-, “Entendimiento y complicidad”, *Diario 16* (Madrid, V-1991).

-, “La mirada de Eduardo Arroyo sobre su pintura”, *Diario 16* (Madrid, 20-I-1992).

-, “El lugar de Eduardo Arroyo”, *Arte y parte* (Madrid, III-2008), pp. 47-53.

FERNÁNDEZ LERA, Antonio, “La palabra de un pintor culto”, *El Público* (Madrid, 1986).

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, “Guinovart, Arroyo, Canogar, Laffont y López Hernández, premios nacionales de Artes Plásticas”, *El País* (Madrid, 25-XI-1982).

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, “Eduardo Arroyo ilustra 'La Biblia' con cerca de 200 imágenes”, *El País* (Madrid, 23-XI-2004).

-, “Un baile de máscaras a seis manos”, *El País* (Madrid, 3-IX-2011).

-, “Pasen y vean el 'show' de Arroyo”, *El País* (Madrid, 03-II-2012).

-, “Eduardo Arroyo se abre en canal con una película de 24 horas”, *El País* (Madrid, 6-II-2012).

FERRER, Ester, “Eduardo Arroyo”, *Janus* (Madrid, 1982).

-, “Cuando el ring es un lienzo blanco”, *El País* (Madrid, 1982).

FLEMMING, Hans Theodor, “Movitat im Neonlicht”, *Die Welt* (Hamburgo, 1984).

FOLLY, Jeanne, “Arroyo, un peintre solaire condamné au froid”, *Libération* (París, 23-V-1979).

FABRA, María, “Barceló y Arroyo exponen en Castellón”, *El País* (Castellón, 3-II-2001).

FANCELLI, Agustín, “Wagner vuelve a Salzburgo con un "Tristán e Isolda" decorado por Arroyo”, *El País* (7-VIII-2000).

FARINE, Manou, “Figuration narrative”, *L'Oeil*, n° 576 (París, I-2006).

.- “Les artistes avant et pendant les événements de Mai 68”, *L'Oeil*, n° 602 (París, V-2008).

FRAGUAS, Rafa, “Los mejores carteles de Arroyo”, *El País* (Madrid, 24-II-2002).

FRANCO, Enrique, “La Walkiria, la Opera de París”, *El País* (Madrid, 20-II-1977).

“Gallardón subraya el carácter consagratorio de ABC en su centenario para los jóvenes creadores” *ABC* (Madrid, 20-II-2003).

FRANQUE, Isabelle, “Art, luxe et communication”, *Le Journal des Arts*, n° 37 (París, 2-V-1997).

FRIGERIO, Simone, “Arroyo”, *Aujourd'hui* (París, 1966).

FIUMI, Cesare, “Brown, l'uomo dal pugno d'oro”, *Corriere della sera* (3-VI-1995).

FLEMMING, Hans Theodor, “Novität im Neonlicht”, *Die Welt* (Hamburgo, 1984).

FLOHIC, Catherine, “Eduardo Arroyo”, *Eighty*, n° 31 (París, 1990).

FRIGERIO, Simone: “Arroyo”, *Aujourd'hui* (París, 1966).

GALINDO, Carlos, "Eduardo Arroyo presenta una antología de 40 años como cartelista", *ABC* (Madrid, 13-II-2002).

GARCÍA, Ángeles, "Los pintores españoles celebran el traslado del mural "Guernica" al Reina Sofía", *El País* (Madrid, 7-V-1992).

-, "Antonio López, Saura, Arroyo y Andreu Alfaro representarán a España en la Bienal de Venecia", *El País* (Madrid, 11-II-1995).

-, "Andreu Alfaro y Eduardo Arroyo presentan en el pabellón de España su obra más consolidada", *El País* (Madrid, 10-VI-1995).

-. "Los artistas esenciales de los setenta se reencuentran en el ICO", (Madrid, 10-III-2010).

-, "El pintor Sigfrido Martín Begué fallece en Madrid a los 51 años", *El País* (Madrid, 3-I-2011).

GARCÍA, Manuel, "El mercado del arte", *El País* (Madrid, 30-I-2014).

GARCÍA, Pilar, "Las mil y una noches de Mario Vargas Llosa", *ABC* (Madrid, 17-VII-2008).

GARCÍA ABADILLO, Marta, "Pasión marina", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 31-X-2003).

GARCÍA OSUNA, Carlos, "La casa de Van Gogh", *La Vanguardia* (Barcelona, 29-VI-2014).

GASSIOT TALABOT, Gérald, "Lettre de Paris – Trois peintres leaders de la Jeune École de Paris: Télémaque, Rancillac, Arroyo", *Art International*, nº 5 (Lugano, VI-1965).

-, Procès-verbal d'un assassinat prémédité", *Aujourd'hui* (París, 1965).

-, "Arroyo ou la subversion picturale", *Opus international*, nº 3 (París, 1967).

-, "1964-1967. Proposte e considerazioni del Arte in Francia", *D'Ars Agency* (Milán, 1968).

-, "Miró refait" en "Art et Politique", *Opus International*, nº 12 (París, 1969).

-, "Arroyo", *L'Art Vivant* (París, 1971).

-, "L'Espagne en question", *Opus International*, nº 23 (París, 1971).

-, "Arroyo. 10 ans de peinture politique", *Politique Hebdo* (París, 1973).

-, "Persistent et signent", *Opus International*, nº 49 (París, 1974).

-, "Arroyo", *Nac Magazine* (París, 1982).

-, "Arroyo sur scène", en "Dossier Théâtre et Peinture", *Opus International*, nº 85 (París, 1982).

-, "Arroyo et la Mélancolie", *Le Nouvel Observateur* (París, 1987).

-, "Dans la jungle des tempéraments: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et le théâtre", *Le Nouvel Observateur* (París, 1988).

GAUTHIER, Paule, "On ne refait pas Miró", *Les Lettres Françaises* (París, 1969).

GAVIÑA, Susana, "¿Qué pintan los artistas en la ópera?", *ABC* (Madrid, 20-III-2005).

GILLEMONT, Danièle, "Arroyo une peine et u espoir au Coeur: l'Espagne", *Le Soir* (Bruselas, 1985).

GIROUD, Françoise, "Happenning à la Havane", *L'Express*, nº 842 (París, VIII-1967).

GISBERT, Paco, "El IVAM descubre al Arroyo escultor", *El País* (Madrid, 6-II-2008).

GIUFFRÉ, Guido, "Arroyo", *NAC* (Roma, 1970).

GLOZER, Lazlo, "Bittere Liebesgrüsse nach Spanien", *Süddeutsche Zeitung* (Múnich, 1971).

GODARD, Colette, "Faust-Salpêtrière, à la Salpêtrière- Détruire l'illusion de la Connaissance", *Le Monde* (París, 1975).

GÓMEZ, José Luis, "Las escenografías ejemplares de Eduardo Arroyo", *El País* (Madrid, 1982).

GÓMEZ, Juan J., "Las editoras premian a Teresa Castells", *El País* (Madrid, 3-VI-2001).

GOPFER, Pater Hans, "Nofrete in Kreuzberg", *Der Abend* (Berlín, 1976).

GRAELL, Vanessa, "Ballet, jubilados y chicas en el 'ring'", *El Mundo* (Madrid, 16-II-2015).

GRAGERA DE LEÓN, Flor, "El arte contemporáneo lidia con el toreo", *El País* (Madrid, 26-V-2014).

GRAS BALAGUER, Menene, "Mujeres, las últimas esculturas de Eduardo Arroyo", *La Vanguardia* (Barcelona, 1987).

-, "Madrid-París/Malakoff-París/Malakoff-Madrid", *Vogue España* (II-1989).

-, "Pintar al pintor Eduardo Arroyo", *La Vanguardia* (Barcelona, 20-IX-1991).

GRASSO, Sebastiano, "La sua tela e come un ring, Storie di eroi contemporanei, Come Panamá Brown", *Corriere della sera* (Milán, 18-X-1992).

GRAU, Abel, "'Guerra y paz', de León Tolstói, es la perfección", *El País* (Madrid, 11-VIII-2006).

GRIBILING, Frank, "Aillaud, Arroyo, Recalcati", *Museum Journal* (Ámsterdam, 1965).

GUADINI, Franco, "E di moda la mini-cronica", *Panorama* (Milán, 1986).

GUEL, María, "Chillida, Cristina Iglesias y Barceló reinterpretan el Museo de Prado", *ABC* (Madrid, 5-II-2013).

GUIBERT, Álvaro, "Enrique Granados: Goyescas. El Pelele. Rosa Torres-Pardo", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 31-I-2001).

HAMMANN, Barbara, "Arroyo", *Flash Art* (Milán, 1980).

Von HASSELL, Christa, "Eduardo Arroyo", *Weltkunst* (Múnich, 1983).

HENDRICH, Benjamin, "Götter der Faust", *Die Zeit* (Hamburgo, 1986).

HENSEL, Georg, "Ein Maler verwandelt das Theater", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Fráncfort, 1976).

-, "Schattenboxer oder eine Boxerssymphonie", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Fráncfort, 1986).

HERNÁNDEZ, Virginia, "Miradas al fresco... con Arroyo", *El Mundo* (Madrid, 03-III-2012).

-, "No estoy disgustado con esta crisis", *El Mundo* (Madrid, 12-VI-2013).

"Homenaje a Semprún en el lugar donde le hubiera gustado ser enterrado", *El Mundo*, (Biriattou, 26-XI-2011).

HORMIGÓN, Juan Antonio, "El exilio y el reino", *Triunfo* (Madrid, 1976).

HORVAT PINTARIC, Vera, "L'abattoir d'Arroyo e altre proteste", *L'Europe Litteraria* (Roma, 1963).

HUICI, Fernando, "Eduardo Arroyo abre en Madrid una exposición de reencuentro con su tierra", *El País* (Madrid, 18-II-1986).

-, "Frente a la memoria", *El País* (Madrid, 25-XI-1993).

-, "Pintor sin pelos en la lengua", *El País* (Madrid, 13-I-1992).

HUSER, France, "Arroyo s'amuse", *Le Nouvel Observateur* (París 28-IX-4-X-1995).

-, "Arroyo la sentinelle", *Le Nouvel Observateur* (París, 12-18-III-1998).

IBERNI, Luis G., "Los sonidos del horror", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 27-X-2005).

IDEN, Peter, "Was Wären wir alle ohne den Boxsport?", *Frankfurter Rundschau* (Fráncfort, 1986).

INFANTE, Lola, "Navajazos artísticos y pasión por el boxeo en la autobiografía del pintor Eduardo Arroyo", *Diario 16* (Madrid, 3-X-1989).

INTXAUSTI, Aurora, "Eduardo Arroyo muestra la ironía y provocación de su obra reciente", *El País* (La Coruña, 20-VI-2004).

J.A., "Llega a Sevilla la mirada al Museo del Prado de doce artistas actuales", *ABC* (Madrid, 24-IX-2010).

JACOMUZZI, Stefano, "Il ragno del ring amato da Cocteau", *La Stampa* (30-IX-1995).

JARQUE, Fietta, "Eduardo Arroyo, Delibes y Antonio López contrastan sus experiencias artísticas", *El País*, (Madrid, 31-VII-1985).

-, "Eduardo Arroyo se confiesa en el libro-entrevista *Orgullo y pasión*", *El País* (Madrid, 14-III-1998).

-, "A veces aspiras a detenerte y mirar sin pintar. Y eso sólo se conquista con la escritura", *El País* (Madrid, 8-III-2003).

-, "El arte a debate en Arco", *El País* (Madrid, 15-II-2008).

JÁTIVA, Juan Manuel, "Artistas consagrados y aspirantes se codean en una muestra del IVAM", *El País* (Madrid, 28-XI-2003).

-, "Arroyo exhibe una visión de Blasco Ibáñez distinta de la de aquí", *El País* (Madrid, 25-III-2012).

-, "El arte de pegar trocitos", *El País* (Madrid, 13-V-2012).

JOUFFROY, Alain, "L'actualisme", *Connaissance des Arts*, nº 186 (París, VIII- 1967).

-, "Attention: La peinture fait attention", *Les Lettres Françaises* (París, 1971).

JURADO, Laura, "Boltanski y Arroyo centran el nuevo año en Es Baluard", *El Mundo* (Madrid, 29-XII-2010).

JURGEN-FISCHER, K., "Neuer Naturalismus", *Das Kunstwerk* (Fráncfort, 1970).

KESSER, Carolina, "Eduardo Arroyo verlangt Parteilichkeit", *Tages-Anzeiger* (Zúrich, 1980).

KRAMER-BADONI, Rudolf, "Engagierte Kunst", *Die Welt* (Hamburgo, 1971).

KRUMM, Ermanno, "Arroyo, con forza, semplicità e un po'di civetteria", *Corriere della sera* (Milán, 24-XII-1995).

"La Casa de la Moneda otorga este galardón que entregará Doña Sofía y que incluye el diseño de una medalla conmemorativa", *ABC* (Madrid, 27-10-2014).

LAFAYE, Jean Jacques, "Eduardo Arroyo et les métamorphoses contemporaines", *Connaissance des Arts*, nº 475 (París, IX-1991).

-, "Sur de Chirico", entretien avec Eduardo Arroyo, *Connaissance des Arts* (París, IV-1993).

"La Galería Maeght de París expone los grabados de sus artistas españoles", *La Vanguardia* (Barcelona, 16-I-2014).

"La muestra de Art Natura Málaga deslumbra en la Expo de Zaragoza", *ABC* (Madrid, 2-VIII-2008).

"L'art mis en bouteille au château", *Le Journal des Arts*, nº 107 (París, VI-2000).

LANGSFELD, Wolfgang, "Spitze Kritik mit Sicheren Mitteln", *Süddeutsche Zeitung* (Múnich, 1980).

"La revista-libro 'Eñe' dedica su primer número a la noche", *El País* (Madrid, 31-III-2005).

"La Sala Kubo recorre el arte vasco de la mano de la colección de la Kutxa", *El Mundo* (Madrid, 14-IV-2011).

“La 53ª Edición del Cante de las Minas ya tiene cartel anunciador, obra del madrileño Eduardo Arroyo”, *La Vanguardia* (Barcelona, 25-V-2013).

“Las Asociaciones de Patrimonio piden la retirada de las esculturas de Arroyo”, *El Mundo* (León, 02-VI-2011).

LARRAURI, Eva, “El gran formato es venenoso”, *El País* (Madrid, 22-II-1994).

-, “La pasión gráfica de Arroyo se vuelve homenaje a Senefelder”, *El País* (Madrid, 17-VII-1996).

LASCAUX, Gilbert, “De l’exil ou le suicide dans la Dvina”, *Cimaise* (París, 1978).

“Las memorias de Eduardo Arroyo”, *ABC* (Madrid, 26-III-2009).

“Las paradojas del arte contemporáneo”, *El País* (Madrid, 23-II-2008).

“Las ventas acoge desde hoy una exposición dedicada a Antonio Ordóñez”, *ABC* (Madrid, 26-IX-2008).

LAURENT, Anne, “Eduardo Arroyo: l’histoire, l’agition, le polar” *Scarabée International*, nº 5-6 (París, 1982).

“La vanguardia española crea para *El País*”, *El País* (Madrid, 11-IX-2008).

País (13-IV-1984).

LE BOT, Marc, “Les légendes d’ Eduardo Arroyo”, *La Quinzaine Littéraire* (París, 1982).

“Lecturas de temporada”, *El País* (Madrid, 25-V-2002).

LEMAIRE, Gérard Georges, “Arroyo”, *Art Forum* (Nueva York, 1982).

LEMOINE, Colin, “Du renouveau de la peinture d’histoire(s)”, *L’Oeil*, nº 602 (París, V-2008).

LEÓN-SOTELO, Trinidad de, “«Otras Meninas», 36 reinterpretaciones artísticas del cuadro de Velázquez”, *ABC* (Madrid, 23-I-2002).

LÉVÊQUE, Jean Jacques, “Arroyo ou l’élégance désinvolte”, *Arts* (París, 1965).

LEYDIER, Richard, “Un renouveau figuratif”, entrevista a Jean-Paul Ameline y a Bénédicte Ajac, *Artpress*, nº 8 (II-IV-2008).

LLORENS, Tomás, “Falsa imputación”, *El País* (Madrid, 26-VI-1995).

“Los artistas exigen la salvación de Chillida-Leku”, *ABC* (Madrid, 21-XII-2010).

“Los Premios de Artes Plásticas muestran en el MEAC una selección de su obra”, *El País* (Madrid, 13-IV-1984).

“Los «Doce artistas en el Museo del Prado», en el Hospital de la Caridad”, *ABC* (Madrid, 7-X-2009).

LUCAS, Antonio, “El Reina Sofía al rescate del realismo existencial”, *El Mundo* (Madrid, 21-V-2012).

-, “España es un país de cobardes”. Entrevista a Eduardo Arroyo, *El Mundo* (Madrid, 03-VII-2014).

-, “Regresa el Pop: neones, chicle y revolución”. *El Mundo* (Madrid, 10-VI-2014).

-, “Arroyo pintor, Eduardo lector”, *El Mundo* (Madrid, 16-IX-2015).

LUQUE, Alejandro, “Eduardo Arroyo muestra pinturas y esculturas sobre el disfraz en Cádiz” *El País* (Cádiz, 29-IV-2005).

LUZÁN, Julia, “Diario de un pintor”, *El País* (Madrid, 17-X-2004).

MAARTEN, B., “Anti-Historieschilder” *Gelderlander Pers* (La Haya, 1965).

MADERUELO, Javier, “El tiempo reencontrado”, *El País* (Madrid, 4-XII-2004).

MALVOISIN, Armelle, “Photographie ou peinture, contemporain classique ou ultra contemporain, la figuration revient en force”, *L’Oeil*, nº 578 (París, III-2006).

MANER, Burkhard, “Der Sieger der nie eine Chance hatte”, *Literatur 84* (1984).

MANRESA, Andreu, “Eduardo Arroyo y su lenguaje del retrato”, *El País* (Palma de Mallorca, 08-03-2013).

MAÑANES, Alba, "División de opiniones en torno a la obra de Eduardo Arroyo en Puerta Castillo", *El Mundo* (León, 14-IV-2011).

MARCELLE, Pierre, "Tripatouillons un peu les morts", *Libération* (París, 25-IV-2008).

MARCOS, Charo, "'Cuadrilátero' salta al ring para unir boxeo y cultura", *El Mundo* (Madrid, 14-XI-2002).

MARGOT, Molina, "Eduardo Arroyo critica la censura al boxeo con su exposición 'K.O.'", *El País* (Madrid, 26-X-2001).

MARÍN, Karmentxu, "'Pintaría al Gobierno de gris, muy gris'", *El País* (14-XII-2000).

MARÍN-MEDIA, José, "Arroyo", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 12-XII-2002).

-, "Más acá del Quijote, cerca de Cervantes", *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid 10-XI-2005).

MÁRMOL, Francis, "El pintor y escritor Eduardo Arroyo convierte en mitos las piedras en el CAC", *El Mundo* (Madrid, 16-III-2013).

"Mario Vargas Llosa presenta en Tres Culturas «Las mil noches y una noche»", *ABC* (Madrid, 12-VII-2008).

MARTÍ, Octavi, "Arroyo crea en París la escenografía para un estreno de Genet", *El País* (Madrid, 2-X-1995).

-, "Diecinueve propuestas para un parque renacentista", *El País* (19-VI-2001).

-, "Eduardo Arroyo recrea la historia", *El País* (Madrid, 8-VIII-2003).

-, "Muertos rediseñados", *El País* (14-V-2005).

MARTÍN, Aurelio, "La obra de los representantes del arte pop español reconstruye la década de los 60", *El País* (Madrid, 21-IX-2004).

MATHONET, Philippe, "Le Goal-Keeper", *Journal de Genève* (Ginebra, 1982).

-, "Arroyo, la peinture comme récit", *Journal de Genève* (Ginebra, 1984).

MAULMAIN, Valérie de, "L'envolée de la Figuration Narrative", *Amateur d'art* (2008).

MEDIALDEA, Sara, "Las joyas del arte contemporáneo de propiedad municipal", *ABC* (Madrid, 26-V-2014).

MELEZE, Josette, "Eduardo Arroyo: la destruction des mythes", *Pariscope* (París, 28-IX-4-X-1995).

MELLADO, Sergio, "Arroyo en tres dimensiones", *El País* (Madrid, 15-VI-2013).

MÉNDEZ, José, "Reinas de Francia; Jean Cocteau, Panamá Al Brown", *ABC literario* (1995).

MERINO, José Luis, "Dos miradas, dos apuestas", *El País* (6-XI-2000).

-, "Entre lo propio y lo lúdico", *El País* (25-III-2002).

MERLÍN, Oliver, "Triomphe et chute d'un grand boxeur", *Le Monde* (París, 1982).

MICHA, René, "Arroyo à Bâle", *Art International* (Lugano, 1979).

MICHAEL, Jacques, "L'Ironiste", *Le Monde* (París, 1971).

-, "Arroyo ou le discours d'un peintre", *Le Monde* (París, 1974).

MICHELON, Olivier, "Un regard d'exil", *Le Journal des Arts*, nº 87 (París, 27-VIII-1999).

MICHELSON, Annette, artículo en *Art International* (Lugano, 1979).

MINIÈRE, Claude, "Arroyo, Laget, Pêcheur", *Opus International*, nº 33 (primavera-verano 1994) pp. 33-35.

MIRANDA, Luis, "Maravia muestra grabados originales de los genios de la pintura del siglo XX", *ABC* (Madrid, 16-XII-2006).

MOLINA FOIX, Vicente, “Eduardo Arroyo, retrato de artista impenitente”, *El Independiente* (Madrid, 1987).

MOLINS, Javier, “Mitos del pop”, *ABC* (Madrid, 24-VI-2014).

MOLLEDA, B. “Eduardo Arroyo achaca el retraso de su escultura a la «inutilidad» de Amilivia”, *ABC* (Madrid, 19-VIII-2003).

MONTAIGNAC, Christian, “Un ange aux Enfers”, *L'Equipe* (París, 1982).

MONTAÑÉS, José Ángel, “La Biblia según un ateo beligerante”, *El País* (Madrid, 12-X-2009).

MORA, Miguel, “Arroyo cree que aún no ha conseguido esa obra importante que ansía todo artista”, *El País* (Madrid, 13-VIII-1999).

-, “Achille Bonito Oliva: Arroyo recuerda a un franquista de los sesenta”, *El País* (Madrid, 15-II-2001).

MORA, Miguel y RUIZ MANTILLA, Jesús, “Éste es el país de los centenarios y las gambas con gabardina”, *El País* (Madrid, 10-VIII-2004).

MOREIRA, Marta, “Eduardo Arroyo muestra en el IVAM su creciente pasión por la escultura”, *ABC* (Madrid, 6-II-2008).

-, “El IVAM muestra por primera vez sus dibujos más exquisitos”, *ABC* (Madrid, 21-I-2014).

-, “El IVAM, un museo en la encrucijada de la modernidad”, *ABC* (Madrid, 24-II-2014).

MORGADES, Lourdes, “Eduardo Arroyo ilustra el libro de la temporada de ópera del Liceo”, *El País* (Madrid, 21-IX-2001).

MORENO, Marife, “La música sube a la montaña”, *El País* (2-VIII-1999).

-, “Javier Solana de Singapur a León”, *El País* (León, 31-VII-2000).

-, “Eduardo Arroyo debuta en España en la ópera con Janáček y Grüber”, *El País* (Madrid, 1-VIII-2005).

-, “Mi epitafio debe indicar que no soy ejemplar”, *El País* (Madrid, 29-VII-2008).

MORENO GALVÁN, José María, “La alcaldada de la Bienal de Venecia”. *El País* (Madrid, 25-VII-1976).

MORENO, Palmero, “Con muchas cara”, *El Mundo* (Madrid, 28-V-2011).

MORENO PANCHÓN, Susana, “Azcona, Arroyo, Gades, Seco, Monleón y Groba, premios de Cultura de la Comunidad de Madrid”, *El País* (Madrid, 30-XI-2000).

MONTERO, Yolanda, “Eduardo Arroyo exhibe en San Sebastián por vez primera la fuerza y diversidad de sus creaciones”, *El País* (San Sebastián, 16-III-2002).

-, “El arte en más de cien carteles”, *El País* (Madrid, 29-XII-2002).

MUEZ, “Eduardo Arroyo dice vivir 'obsesionado' por la pintura y 'fascinado' por las cualidades del papel”, *El País* (Pamplona, 20-12-2001).

“Obras de Oteiza, Tápies y Chillida reunidas en una exposición en Las Palmas”, *ABC* (Madrid, 12-VI-2003).

“Obras de Saura, Tàpies, Arroyo y Christo”, *El País* (Madrid, 28-IX-1999).

“Obras de Warhol, Johns y Úrculo muestran en Vitoria «Los colores del Pop Art»”, *ABC* (Madrid, 9-II-2007).

MUTTI, Roberto, “Bunuel, Gades, Arroyo ripassati alla Tartara”, *La Repubblica* (Roma, 2-XI-2003).

NATALI, Aurelio, “Il messaggio di Arroyo”, *NAC* (Roma, 1970).

NAVARRO, Mariano, “Más o menos pop”, *El Mundo*, *El Cultural* (Madrid, 30-IX-2004).

NIEVA, Francisco, “La pintura de Eduardo Arroyo”, *Suma y Sigue* (Valencia, 1963).

-, “El arte y sus estaciones”, *Suma y Sigue*, Valencia, 1963.

- , “Eduardo Arroyo”, *ABC* (Madrid, 25-IX-1989).
- , “La vanguardia zumbona de Eduardo Arroyo”, *La Razón* (Madrid, 4-VI-2011).
- OJEDA, Alberto, “Reivindicación de la realidad”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 21-V-2012).
- OTERO, E., “Las moscas y un unicornio de Eduardo Arroyo aterrizan en Puerta Castillo”, *El Mundo* (04-IV-2011).
- “Pintura de la memoria sin rencor”, *El País* (18-I-1986).
- PAÑI, Dominique, “Eduardo Arroyo, l’Art du tennis”, *Artpress*, nº 8 (II-IV-2008).
- PAMIES, Sergi, “Longevidad”, *El País* (22-II-2007).
- “París en el IVAM”, *ABC* (Madrid, 5-X-2008).
- PAREDES, Tomás, “Eduardo Arroyo, talento y desparpajo”, *La Vanguardia* (Barcelona, 29-XII-2013).
- “Eduardo Arroyo y la fotografía”, *La Vanguardia* (Barcelona, 13-VII-2014).
- PARÍS, Carol, “Entrevista a Eduardo Arroyo”, revista *Vice*, (1-XII-2010).
- PARREÑO, José María, “Trío de Calaveras”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 10-IV-2003).
- PC, Zenobel, “Lynch-Bages bu et vu par les artistes”, *L’Oeil*, nº 518 (París, VII-VIII 2000).
- PECES, Juan, “Chema Madoz a lo grande”, *El País* (Arlés, 09-VII-2014).
- PÉREZ BELLOCH, J.J., “Catastrofismo”, *El País* (25-I-2001).
- PÉREZ MARTÍN, Ana, “Disparates inspiradores”, *La Vanguardia* (Barcelona, 10-V-2013).
- PÉREZ ORTIZ, “Arroyo revela la fascinación por el boxeo del poeta inglés Lord Byron”, *El País* (Madrid, 29-V-2001).
- PINYA, Jaume, “Eduardo Arroyo, pintar el exilio”, *El Día* (Palma de Mallorca, 1984).
- PORTINARI, Beatriz, “No me gusta el teatro”, *El País* (Madrid 21-X-2008).
- PRADEL, Jean Louis, “Eduardo Arroyo”, *Opus International* (París, 1974).
- , “Picasso ramoneur”, *Vendredi* (París).
- , “Les énigmes d’Eduardo Arroyo”, *L’événement du Jeudi* (París, X-1998).
- , “Arroyo jette de l’huile sur le feu”, *L’événement du Jeudi* (París, X-1998).
- , “Eduardo Arroyo: “Je déteste les peintres officiels”, *L’événement du Jeudi* (París, 12-18-III-¿?).
- PUIG, Arnau, “Eduardo Arroyo, ¿arte como instrumento de contestación o arte contestatario?”, *Batik* (Barcelona, 1977).
- PUIG DE LA BELLACASA, José María, “Arroyo, regards sur la ville”, *Connaissance des Arts* (París, 1988).
- PULIDO, Natividad, “Eduardo Arroyo indaga en el drama final de las vidas de Goya, Benjamin y Byron”, *ABC* (Madrid, 3-VII-2003).
- , “Eduardo Arroyo: «Una cena con un arquitecto conocido y un presidente autonómico produce monstruos»”, *ABC* (Madrid 15-I-2003).
- , “Eduardo Arroyo: pasión por el retrato”, *ABC* (Madrid, 22-II-2003).
- , “Los efectos negativos de una decisión polémica cercan el Museo del Prado”, *ABC* (12-II-2004).
- , “Un libro y una muestra ilustran el diario (pintado y escrito) de un voyeur: Arroyo” *ABC* (Madrid, 24-X-2004).
- , “Eduardo Arroyo: «Tarantino haría una formidable película sobre la Biblia»” *ABC* (23-XI-2004).
- , “Un libro y una muestra ilustran el diario (pintado y escrito) de un voyeur: Arroyo”, *ABC* (Madrid, 24-X-2004).

- , “El «caso Serra» indigna al mundo del arte”, *ABC* (Madrid, 20-I-2006).
- , “Artistas de la galería Metta retiran las obras que tenían en depósito”, *ABC* (Madrid, 11-V-2006).
- , “Un siglo de la mejor ilustración española”, *ABC* (Madrid, 17-XI-2010).
- , “El Museo Thyssen revisa los mitos del Pop”, *ABC* (Madrid, 6-VI-2014).
- , “La Casa del Lector explora las relaciones entre arte y literatura”, *ABC* (Madrid, 17-IX-2015).
- QUIÑONERO, Juan Pedro, “Eduardo Arroyo asesta una puñalada literaria a sus enemigos con su último libro”, *ABC* (Madrid, 20-IX-1989).
- QUIROT, Odile, “Chapelle ardente”, l’exposition Aillaud-Arroyo, *Le Monde* (París, 24-VII-1987).
- , “Grübel le hors-la-loi, mise en scène de *Splendid’s* de Jean Genet”, *Le Nouvel Observateur* (París, 1995).
- RAMOS MARTÍN, Manuel, “Eduardo Arroyo regresa a sus referentes clásicos en su obra reciente”, *El País* (Barcelona, 23-II-2004).
- RAYNOR, Vivien, “Smooth can vases at Leland Bell exhibit”, *New York Times* (Nueva York, 1-IV-1983).
- REINOSO, José, “China abre los ojos a la escultura española del siglo XX”, *El País* (Pekín, 23-IV-2003).
- REVUELTA, Laura, “El arte Pop nunca muere”, *ABC*, suplemento cultural (Madrid, 5-V-2007).
- REY, Henri-François, “Arroyo, peintre politique”, *V.S.D.* (París, 1982).
- REY, Stéphane, “Arroyo: polar et Cie”, *La Libre Belgique* (Bruselas, 1985).
- RIAL, José Antonio, “Arroyo o las trampas de la historia”, *El Universal* (Caracas, 1967).
- RICO, Francisco, “El juego del Tenorio” (fragmentos del texto escrito por Francisco Rico como epílogo a José de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*), *El País*, Babelia (Madrid, 31-X-1998).
- RÍOS, Julián, “La comedia del arte de Eduardo Arroyo”, Salón de los 16. *Diario 16* (Madrid, 1988).
- , “La pasión de Eduardo Arroyo”, *Diario 16* (Madrid, 10-I-1992).
- RIVAS, Jacques, “Au titre”, *Les Cahiers de la Peinture* (París, 1982).
- RIVAS, Rosa, “Los carteles del pintor Eduardo Arroyo” *El País* (Madrid, 12-II-2002).
- RIVAS, Rosa, “Eduardo Arroyo, la fructífera dispersión”, *RS*, revista trimestral del MNCARS (Madrid, 1989).
- ROCHEBOUET, Béatrice de, “La Figuration narrative fête ses retrouvailles”, *Le Figaro* (París, 22-IV-2008).
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “Llega la hora de los afrancesados”, *El País*, (20-VI-2009).
- ROGGEMAN, Anouchka, “Tour du monde en deux cents affiches”, *L’Oeil*, nº 594 (París, IX-2007).
- ROMAIN, Arazm, “Michel Sager - Edouardo Arroyo et Daniel Klébaner - Richard Serra et Frank Stella”, *L’Oeil*, nº 638 (París, IX-2011).
- ROUX, Marie-Aude, “Magistral et pictural Boris Godunov à Bruxelles”, *Le Monde* (París, 20-IV-2005).
- , “Les morts-vivants de Janacek, prisonniers de leurs crimes dans un décor de conte”, *Le Monde* (París, 19-V-2005).
- RUBIO ROMERO, Javier, “Eduardo Arroyo, testigo de su tiempo”, *España de París* (París, 1961).

RIBIU, Vittorio, "Con Miró Arroyo fa il contro Miró", *La Fiera Letteraria* (Roma, 1970).

RUIZ, Inmaculada, "Arroyo resucitará el pabellón siniestrado de la Expo" *El País*, (Madrid, 4-IV-1992).

-, "Carlos Fuentes presentó 'Ulises ilustrado', de Ríos y Arroyo", *El País* (Madrid, 10-VII-1992).

RUIZ DE SAMANINEGO, Alberto, "Justas, justas", *ABC*, suplemento cultural (Madrid, 10-XI-2007).

RUIZ MANTILLA, Jesús, "Schubert y Albéniz, en Robles de Laciana", *El País* (Madrid, 31-VII-2001).

-, "Gérard Mortier reivindica nuevos espacios para la cultura en Europa", *El País* (Madrid, 5-VI-2002).

-, "Eduardo Arroyo recorre la tragedia de Europa junto a Goya, Benjamin y Byron", *El País* (Madrid, 7-III-2003).

-, "Queremos leer el Quijote", *El País* (Madrid, 19-XII-2004).

-, "Un artista nunca debe convertir la escena en una galería de arte", *El País* (Madrid, 29-X-2005).

-, "Los libros te ayudan a vivir; la pintura, a morir", *El País* (Madrid, 15-III-2009).

-, "Arroyo desmitifica 'El cordero místico'", *El País* (Madrid, 02-07-2012).

-, "Eduardo Arroyo suma en una exposición sus dos pasiones: pintura y lectura", *El País* (Madrid, 15-IX-2015).

RUIZ QUINTANO, Ignacio, "Curvas", *ABC* (Madrid, 28-V-2003).

RUSCONI, Marisa, "Dopo la Scenografia", *Sipario* (Milán, 1969).

SAEZ, Sara, "Un museo al aire libre", *El Mundo* (Madrid, 01-X-2001).

SAMANIEGO, Fernando, "Eduardo Arroyo abandona la etapa de pintar la obsesión de España", *El País* (12-V-1982).

-, "Eduardo Arroyo rescata las escenografías realizadas para el teatro y la ópera", *El País* (Madrid, 27-XII-2004).

-, "Crear arte con instrucciones de uso", *El País* (Madrid, 27-VII-2006).

SÁNCHEZ, M^a Ángeles, "Segovia, letras y trenes", *El País* (Madrid, 20-IX-2013).

SÁNCHEZ MARTÍN, Venancio, "Arroyo y su incredulidad historicista", *Goya* (Madrid, 1963).

SANESI, Roberto, "Arroyo", *Il Drama* (Milán, 1970).

SCHERBAUER, Sepp, "Panamá: das Leben des Boxers Al Brown", *Der Füssballtrainer* (1985).

SCHIEBLER, Ralf, "Präzise Faustchrift", *Die Zeit* (Hamburgo, 1985).

SCHONENBERGER, Gualtiero, "Arroyo. Arte del disenso", *RSI* (Lausana, 1968).

SEMPRÚN, Jorge, "La patria universal de la pintura. La narración figurativa de Eduardo Arroyo", *El País* (Madrid, 12-V-1991).

SERRA, Catalina, "Círculo de Arte recupera las ilustraciones de 'Ulises', de Joyce, que realizó Eduardo Arroyo", *El País* (Madrid, 22-X-2001).

SESÉ, Teresa, "Las gallinas con gripe de Goya", *La Vanguardia*, (Barcelona, 12-II-2013).

SPIES, Werner, "Die Stunde der Wahrheit", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Fráncfort, 1983).

SIMODE, Fabien, "Eduardo Arroyo: «Un artiste qui passe sa vie à jouer aux échecs, avouez que c'est un peu maigre»", *L'Oeil*, n° 671 (París, IX-2014).

SIMÓN, Federico, "Armas pop para la guerrilla", *El País* (Madrid, 18-IX-2008).

"Todos con Picasso", *El País* (Madrid, 21-V-2006).

SOLANA, Guillermo, “Locos por Las meninas”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 3-I-2002).

-, “Traslaciones”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 31-VII-2002).

-, “El diario pintado de Eduardo Arroyo”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 11-XI-2004).

SORROLA, José Antonio, “Arroyo, Barceló, Saura y Sicilia, en la Casa de España de París”, *El País* (Madrid 4-II-1989).

S. J., “Las moscas de Arroyo, a punto de su vuelo final”, *El Mundo* (Madrid, 09-III-11).

STRAUFELD, Michi, “Eduardo Arroyo”, *Kunsforum International* (Colonia, 1988).

SUAU, Nadal, “El domingo, Arroyo”, *El Mundo* (Madrid, 20-V-2011).

TAIN, Alexis, “Ils ont tué Marcel Duchamp”, *Télérama*, 3044 (14-IV-2008).

THIBAUDAT, Jean-Pierre, “Gilles Aillaud, avancez le décor!”, *Libération* (París, 22-IV-2002).

THIEL, Denise, “Arroyo ou l’homme sans visage”, *La Relève* (Bruselas, 1970).

TOMÁS, Facundo, “Escritos, pintado (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)”, *La Balsa de la Medusa*, nº 149 (Madrid, 2005), pp. 314-318.

TORRES, Maruja, “La España de siempre, sigue existiendo”, *El País* (Madrid, 6-VIII-1994).

TORRES, Rosana, “Eduardo Arroyo debuta en España en la ópera con Janáček y Grüber”, *El País* (25-X-2005).

-, “Una velada única para regresar a Isaac Albéniz”, *El País* (Madrid, 21-V-2009).

TORRES, Salva, “La Turia de los supervivientes”, *El Mundo* (Madrid, 03-VII-2014).

TORRONTGUI, Javier, “Triple muestra en Aragón del pintor Eduardo Arroyo”, *El País* (Madrid, 11-X-1993).

-, “Zaragoza acoge muestras de Arroyo, Genovés y la colección Argenteria”, *El País* (Madrid, 13-X-1993).

TRENAS, Miguel Ángel, “Memorias de un viejo pintor”, *La Vanguardia* (Barcelona, 29-III-2009).

TRINI, Tomasso, “Arroyo”, *Domus* (Milán, 1968).

TURINE, Roger-Pierre, “Eduardo Arroyo: crochets de gauche”, *Sport* (Bruselas, 1985).

TRONCHE, Anne, “Aux couleurs du polar”, *Opus International*, nº 89 (París, 1983).

UBERQUOI, Marie-Claire, “Eduardo Arroyo”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 5-XII-1999).

ULLÁN, José Miguel, “Arroyo, pintor entre pintores”, *Guadalimar* (Madrid, 1975).

UMBRAL, Francisco, “Eduardo Arroyo”, *El Mundo*, El Cultural (Madrid, 8-V-2003).

“Un grupo de artistas españoles exige la salvación del museo Chillida Leku”, *El Mundo* (San Sebastián, 21-XII-2010).

“Una exposición del IVAM refleja el análisis del arte de vanguardia sobre la muerte”, *El Mundo* (Madrid, 09-III-2010).

“Una exposición resume en Granada los últimos 20 años de figuración crítica del pintor Eduardo Arroyo”, *El País* (Granada, 8-VI-2002).

“Una exposición revela los 'diálogos' de Picasso con otros artistas”, *El Mundo* (Málaga, 30-I-2015).

“Una muestra retrata 30 años de ilustración en Sevilla”, *El País* (Sevilla, 20-X-2002).

UNAMUNO, P., “La Comedia Humana', según Eduardo Arroyo”, *El Mundo* (Madrid, 17-II-2015).

- , “El libro, obra de arte en sí mismo”, *El Mundo* (Madrid, 24-VII-2014).
- “Un cartel de Eduardo Arroyo anuncia la corrida goyesca de Ronda”, *El País* (Madrid, 5-VIII-1999).
- “Una exposición ofrece la rica visión del arte sobre el mito de Don Juan”, *ABC* (Madrid, 11-XII-2009).
- “Un tándem artístico consolidado”, *El País* (7-VIII-2000).
- VALDECANTOS, Caminos, “Un decorado del pintor Arroyo cubrirá el pabellón de los Descubrimientos”, *El País* (Madrid, 1-IV-1992).
- VALENZUELA, Alfredo, “Eduardo Arroyo: «El paisaje más importante es el rostro humano»”, *ABC* (Madrid, 5-VIII-2005).
- VAN DE WALLE, Odile, “Arroyo, toujours l’exil”, *Le Quotidien de Paris* (París, 1978).
- VÁZQUEZ, Luis, “Retrospectiva de Eduardo Arroyo en el Museo de Lausana”, *El País* (Madrid, 10-IV-1997).
- “Veinte artistas de hoy invitan al Quijote a ingresar en la tercera dimensión”, *ABC* (Madrid, 8-XI-2005).
- VEGA, Rafael, “Mínima grandiosidad”, *ABC* (Madrid, 5-VII-2010).
- VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, “*Tristán e Isolda* es un proceso de locura poética”, *El País* (Madrid, 27-III-1999).
- , “Arroyo convierte la marcha triunfal de 'Aida' en una metáfora sobre los juegos de azar”, *El País* (Madrid, 2-VI-2000).
- , “Historias de prisioneros”, *El País* (Madrid, 29-X-2005).
- , “Un Janáček a descubrir”, *El País* (Madrid, 31-X-2005).
- , “Bolsas, bolsos, mochilas: la vida continúa”. *El País* (Madrid, 20-IV-2006).
- VERDÚ, Vicente, “Eduardo Arroyo: ha triunfado el cinismo ya nadie cree en nada”, *El País* (Madrid, 27-III-2011).
- VIDAL, Agustín, “La mirada de Ulises” en *Claves de la razón práctica*, nº 93, (Madrid, VI-1999).
- VIDAL, Jaume, “Una galería de Girona reúne por primera vez a Saura, Arroyo, López, Gordillo y Muñoz”, *El País* (Madrid, 22-VI-1997).
- , “Eduardo Arroyo recrea su "paraíso perdido" en sus últimas esculturas”, *El País* (25-XI-1999).
- VIDAL, Joaquín, “Modificar un cuadro”, *El País* (22-XI-1989).
- VIEL, Tanguy, “Expo Pop Art deuxième vague”, *Les inrockuptibles*, nº 652 (27-V-2-VI-2008).
- VILLENA, Miguel Ángel, “Berlangua, Verdú y Arroyo destacan el papel del coche en el cine”, *El País* (Madrid, 14-VI-2001).
- VIÑAS, Verónica, “Arroyo quiere «enriquecer» las esculturas de Puerta Castillo”, *Diario de León* (León, 10-X-20013).
- “Visiones y sugerencias del Quijote en Alcalá de Henares”, *ABC* (Madrid, 21-IX-2005).
- “Warhol dialoga con Genovés y Úrculo en el Museo de Santa Cruz”, *ABC* (Madrid, 26-XI-2014).
- VICTOR MUÑOZ, Jaime, “Balzac cobra vida en la obra de Arroyo”, *El País* (Madrid, 17-II-2015).
- VOZMEDIANO, Elena, “Homenajes y diabluras de Arroyo”, *El Mundo*, Cultural (Madrid, 28-II-2001).
- VV.AA, “La tensión del combate. Una entrevista colectiva con Eduardo Arroyo”, *Minerva* nº 20, revista del CBAM (Madrid, 2012).

WÖRDEHOFF, Tomas, “Franco Mördemaüse und ein Stetson”, *Die Weltwoche* (Zúrich, 1987).
ZABALA DE LA SERNA, Víctor, “La feria responde a las expectativas”, *ABC* (Madrid, 23-V-2008).
ZANZA, Gonzalo, “Eduardo Arroyo: Soy un pintor clásico, he perdido toda veleidad moderna”, *ABC*, suplemento cultural (Madrid, 22-XI-1999).
ZWEITE, Armin, “Engagement und Zitat”, *Die Kunst* (Múnich, 1982).
ZUGAZA, Miguel, “Eduardo Arroyo a tres bandas”, *El País* (Madrid, 25-X-1993).

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. *Velázquez, mi padre*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Colección particular.
- Fig. 2. *Eduardo entre el Goloso y el Pardo*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 112 cm.
- Fig. 3. *Los compañeros del pasado*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
- Fig. 4. *Los compañeros del futuro*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Colección particular.
- Fig. 5. Colectiva: Aillaud, Biras, Fanti. Nicky y Fabio Riete (padre e hijo) y teóricamente Arroyo, *La datcha*, 1969. Óleo sobre tela, 200 x 400 cm. Colección del artista.
- Fig. 6. *Carancha*, 1962. Óleo sobre tela, 162 x 128 cm. Colección particular.
- Fig. 7. *Cuatrodedos*, 1963. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm. Fondation Gandur pour l'Art.
- Fig. 8. *La cara de Burgos*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 144 cm. Colección particular.
- Fig. 9. *Un puente de Arcole, cinco lechugas, un cuchillo y cuatro mondas*, 1964. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.
- Fig. 10. *Amores imperiales*, 1962. Óleo sobre tela, 130 x 92 cm.
- Fig. 11. *Los cuatro dictadores*, 1963. Óleo sobre tela, 235 x 560 cm. MNCARS, Madrid.
- Fig. 12. *Gran paso del San Bernardo o el alma del mundo a caballo*, 1965. Óleo sobre tela, 300 x 200 cm, 1965. Collection Jean Coulon, París.
- Fig. 13. *El mejor caballo del mundo*, 1965. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Colección particular.
- Fig. 14. *El día que conocí a mi primer amor*, 1971. Óleo sobre tela, 162 x 130 cm. MNCARS, Madrid.
- Fig. 15. *Reflexiones sobre el exilio: Irún-Hendaye, 1939-1976*, 1976. Óleo sobre tela, 162 x 390 cm. Colección particular.
- Fig. 16. *Del lado de Argelès-sur-mer II*, 1978. Óleo sobre tela, 130 x 97 cm.
- Fig. 17. *La vuelta de los exiliados*, 1977. Óleo sobre tela, 220 x 180 cm.
- Fig. 18. *Ángel Ganivet se arroja al río Dvina*, 1977. Óleo sobre tela, 162 x 270 cm.
- Fig. 19. *Esperanza y desesperanza de Ángel Ganivet I*, 1978. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. MNAM, París.

Fig. 20. *En la Tate Gallery, José María Blanco White está vigilado por un enviado de Madrid*, 1979. Acrílico sobre tela, 200 x 230 cm. Colección particular.

Fig. 21. *El regreso de Companys a Barcelona*, 1978. Óleo sobre tela, 195 x 410 cm.

Fig. 22. *Feliz quien como Ulises hace un largo viaje II*, 1977. Óleo sobre tela, 220 x 180 cm. Colección particular.

Fig. 23. *El paraíso de las moscas o el último suspiro de Walter Benjamin en Portbou (26-IX-1940)*, 1999. Óleo sobre tela, madera y hierro, 352 x 412 cm. Nagasaki prefectural Art Museum.

Fig. 24. *El día en el que Richard Lindner muere*, 1999. Óleo sobre tela, espejo y madera, 310 x 450 cm. Colección particular.

Fig. 25. *La guerra de los mundos*, 2002. Óleo sobre tela, 200 x 530 cm.

Fig. 26. *El baile del 14 de julio*, 1989. Óleo sobre tela, 250 x 200 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid.

Fig. 27. *Mickey Mouse en el Kremlin*, 1998. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Colección privada.

Fig. 28. *3 de Octubre*, 1990. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Instituto de Crédito Oficial, Madrid.

Fig. 29. *Camarote de los hermanos Marxistas o Retrato de un artista adolescente*, 1991. Óleo sobre tela, 260 x 360 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Fig. 30. *El Museo del Descubrimiento de noche - El Museo de Descubrimiento*, 1992. Óleo sobre tela, 200 x 250 cm. c/ud (díptico). Colección de arte Abanca, La Coruña.

Fig. 31. *Doble retrato de Bocanegra o el juego de los siete errores*, 1964. Óleo sobre tela, 195 x 195 cm. Colección particular.

Fig. 32. *Iberia*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

Fig. 33. *Sí, sí entramos en el mercado común*, 1971. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm. Colección particular.

Fig. 34. *Caballero español*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

Fig. 35. *Diferentes tipos de bigotes reaccionarios españoles o Diferentes aspectos del Sindicato de Actividades Diversas*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm. Museo Municipal, Madrid.

Fig. 36. *El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía (1967)*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

- Fig. 37. *La mujer del minero Pérez-Martínez, Constantina, llamada Tina, es rapada por la policía I*, 1976. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
- Fig. 38. Joan Miró, *Retrato de bailarina española*, 1921. Musée national Picasso, París.
- Fig. 39. *El Primado de España mira cómo se abate a una oca*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.
- Fig. 40. *El billar. Carta geográfica de bases americanas en España*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 200 cm. Colección particular.
- Fig. 41. *Francisco Franco, Centinela de Occidente*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.
- Fig. 42. *Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldrof Astoria (el chal de Carmen Amaya)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 260 x 360 cm. MNCARS, Madrid.
- Fig. 43. *La moneda española*, 1988. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Colección particular.
- Fig. 44. *La casa de Manolete*, 1995. Óleo sobre tela, 250 x 300 cm. Colección particular.
- Fig. 45. *Dama de Baza*, 1994. Óleo sobre tela, 300 x 300 cm. Colección particular.
- Fig. 46. *Don Juan Tenorio*, 2000. Óleo sobre tela, 320 x 420 cm.
- Fig. 47. *Piel de toro y piel de cordero*, 1994. Óleo sobre tela, 300 x 300 cm. Colección particular.
- Fig. 48. Colectiva: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati. *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*, 1965. Óleo sobre tela, ocho cuadros, 162 x 114 cm y 162 x 130 cm. MNCARS, Madrid.
- Fig. 49. Portada catálogo de la galería Carles Taché de Barcelona, 1987. Offset, 82 x 50 cm.
- Fig. 50. Jordi Sociás, *CA-RO-TA 6*, 2011. Impresión directa en Diabond de aluminio, 266x 200 cm.
- Fig. 51. *España te miro en el culo*, 1967. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.
- Fig. 52. *España te Miró (España yo te veo)*, 1967. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Colección particular.
- Fig. 53. *Interior español I. Madrid, 31 de enero 1967. El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana con la llegada de la policía*, 1967. Óleo sobre tela. CAC Unión Fenosa, Museo Patio Herreriano, Valladolid.
- Fig. 54. *Sama de Langreo (Asturias) Sep 1963, El Minero Silvino Zapico es arrestado por la policía*, 1967. Óleo sobre tela 200 x 240 cm. CAC. Finisterre – Museo Patio Herreriano.
- Fig. 55. *Casa de la cultura de Valdepañas II*, 1968. Óleo sobre tela, 162 x 130 cm.

Fig. 56. *Retrato del enano Sebastián de Morra, bufón de corte, nacido en Figueras en la primera mitad del siglo XX*, 1970. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.

Fig. 57. *Guglielmo Hotel*, 1972. Óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Colección particular.

Fig. 58. *El retrato de Dorian Gray*, 2001. Óleo sobre tela, 220 x 180 cm.

Fig. 59. *En el respeto de las tradiciones*, 1965. Óleo sobre tela, 142 x 184 cm. Colección del artista.

Fig. 60. Obra colectiva: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati. *Una pasión en el desierto*, 1964. Óleo sobre tela, ocho cuadros.

Fig. 61. *Desierto y tubo de color*, 1964. Colección particular.

Fig. 62. *Winston Churchill en su caballete*, 1969. Óleo sobre tela, 120 x 91 cm. Colección particular.

Fig. 63. *Diálogos con el gato Platón*, 1989. Litografía, 64 x 55 cm.

Fig. 64. *The Loup River*, 1970. Óleo sobre tela, 220 x 180 cm. Colección particular.

Fig. 65. *Gilles Aillaud observa la realidad desde un agujero al lado de un colega indiferente*, 1973. Óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.

Fig. 66. Henri Cartier-Bresson, *Bruselas*, 1932. Fotografía

Fig. 67. *Pintor evaluando su propia mercancía*, 1976. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.

Fig. 68. *Pintor encadenado a su propio lenguaje*, 1974. Óleo sobre tela, 162 x 130 cm.

Fig. 69. *Vestido bajando la escalera*, 1976. Óleo sobre tela, 242 x 139 cm.

Fig. 70. *El pintor y la modelo*, 1990. Óleo sobre tela, 250 x 200 cm. Colección Fundación La Caixa.

Fig. 71. *Toda la ciudad habla de ello, Gato negro*. Óleo sobre tela, 127 x 153 cm, 1982. Colección particular.

Fig. 72. *Toda la ciudad habla de ello, Fakir*, 1982. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm. Colección particular.

Fig. 73. *Robinson Crusoe*, 1965. Óleo sobre tela, 220 x 180 cm. Musée cantonal des Beaux Arts, Lausana.

Fig. 74. *Robinson Crusoe*, 1965. Fotografía.

Fig. 75. *La Fuerza del Destino: Panamá Al Brown*, 1972. Óleo sobre tela, 195 x 130 cm.

Fig. 76. *La Fuerza del Destino: Raymond Famechon*, 1972. Óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Colección del artista.

- Fig. 77. *Yanek Walczak*, 1974. Lápiz sobre papel, 77 x 56 cm.
- Fig. 78. *Yanek Walczak*, 1974. Lápiz sobre papel, 77 x 56 cm.
- Fig. 79. *Aldo Mondino, pintor*, 1973. Óleo sobre tela, 204 x 180 cm. Colección particular.
- Fig. 80. *Madrid-París-Madrid*, 1984. Óleo sobre tela, 230 x 200 cm. Museo Municipal, Madrid.
- Fig. 81. *Madrid-París-Madrid*, 1984. Óleo sobre tela, 230 x 180 cm. Colección Jean Hamon. Bullion.
- Fig. 82. *Manolete*, 2002. Lápiz sobre papel, 50,1 x 40,6 cm. Colección particular.
- Fig. 83. *Manolete torero de salón*, 2005. Lápiz sobre papel, 50,1 x 40,6 cm. Colección particular.
- Fig. 84. *Deshollinador IX*, 1980. Collage de papel lija, 99,5 x 80 cm. Colección particular.
- Fig. 85. *Pablo, ramoneur du passé*, 1980. Lápiz sobre papel, 102 x 73 cm.
- Fig. 86. *Maja de Torrejón*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Colección particular.
- Fig. 87. *Ronda de noche con porras (Rembrandt)*, 1975. Óleo sobre tela, 357 x 717 cm. Colección particular.
- Fig. 88. *Rafael y Andrea del Sarto*, 1979. Óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Galleria Gastaldelli Arte Contemporanea, Milán.
- Fig. 89. *Vanitas (J. Linard)*, 1991. Resinas, 50 x 65 cm.
- Fig. 90. *La criada de Teniers*, 1991. Aguafuerte y punta seca, 50 x 65 cm.
- Fig. 91. *Cleopatra*, 1991. Técnica mixta con relieve, 50 x 65 cm.
- Fig. 92. *Retrato del enano Sebastián de Morra, nacido en Cadaqués en la primera mitad del siglo XX*, 1991. Aguafuerte, 50 x 65 cm.
- Fig. 93. *El barbero del Papa*, 2003. Óleo sobre tela, 33 x 24 cm. Colección particular.
- Fig. 94. Velázquez, *Retrato de Fernandino Brandani*, 1650. Óleo sobre tela. 48,3 cm x 44,4 cm.
- Fig. 95. *El Ángelus*, 1992. Óleo sobre tela. 300 x 300 cm. Colección particular.
- Fig. 96. *Elisabeth Sidal*, 2000. Óleo sobre tela, 202 x 462 cm.
- Fig. 97. *La prostituta de Babilonia*, 2003. Óleo sobre tela, 220 x 180 cm. Galería Álvaro Alcázar, Madrid
- Fig. 98. *El boxeador y el cura, un día sí y otro también*, 2004. Óleo sobre tela.

- Fig. 99. *Lucha entre Jacob y el ángel*, 2011. Óleo sobre tela, 180 x 220 cm.
- Fig. 100. Eugène Delacroix, *Lutte de Jacob avec l'ange*, 1865. Pintura mural.
- Fig. 101. *Jean Hélion fugitivo, en camino de Poméranie a Paris*, 1974. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm cada. Centre Georges Pompidou, París.
- Fig. 102. *Saul Steinberg a la sombra de las pirámides*, 1974. Óleo sobre tela, 108 x 153 cm. Colección particular.
- Fig. 103. *Saul Steinberg a la sombra de las pirámides*. Óleo sobre tela, 108 x 153 cm, 1974. Colección particular.
- Fig. 104. *Retrato del pintor Francis Biras disfrazado de Pierre Loti y su perro Vamos*, 1973. Marquetería, 195 x 119 cm. Colección particular.
- Fig. 105. *Camila y Valerio Adami*, 1974. Óleo sobre tela, 180 x 200 cm. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.
- Fig. 106. *El martirio de San Sebastián*, 1999. Óleo sobre tela, aluminio y latón, 314 x 414 cm. Collection Galerie Louis Carré & Cie, París.
- Fig. 107. *Caballero español*, 1964. Óleo sobre tela, 67 x 64 cm.
- Fig. 108. *Notas para Guernica*, 1964. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
- Fig. 109. *Guernica*, 1970. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
- Fig. 110. *Waldorf Astoria*, 1988. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Colección del artista.
- Fig. 111. *La noche española*, 1985. Técnica mixta, 117 x 100 cm. Colección particular.
- Fig. 112. *La noche española*, 1985. Técnica mixta, 117 x 100 cm. Colección particular.
- Fig. 113. *La noche española*, 1985. Técnica mixta, 117 x 100 cm. Colección particular.
- Fig. 114. *La noche española*, 1985. Técnica mixta, 117 x 100 cm. Colección particular.
- Fig. 115. *Fantômas disfrazado como di Chirico*, 2006. Óleo sobre tela, 38 x 36 cm.
- Fig. 116. *Fernand Léger*, 2007. Óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Colección Galerie Louis Carré & Cie, París.